

Biblioteca Essenziale

Estetica



Paolo D'Angelo



Editori Laterza

eBook Laterza

Paolo D'Angelo

Estetica



© 2011, Gius. Laterza & Figli

Prima edizione digitale maggio 2011

<http://www.laterza.it>

Proprietà letteraria riservata
Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari
Realizzato da Graphiservice s.r.l. - Bari (Italy)
per conto della
Gius. Laterza & Figli Spa

ISBN 9788858103197

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata

a Federica

Capitolo primo

Prologo

Se volessimo dare un po' di solennità a questo esordio, potremmo dire che inizieremo con un esperimento mentale. Ma forse è meglio essere meno enfatici, e dire assai più semplicemente che prenderemo le mosse da un gioco. Il gioco è quello proposto parecchi anni fa da uno studioso americano di filosofia, quasi sconosciuto da noi e a dire la verità non troppo noto neanche nel suo paese, William E. Kennick. In un articolo apparso su «Mind» del 1958, Kennick si interrogava sulla utilità dell'estetica immaginando questa situazione. Supponiamo, scriveva, che una persona si trovi davanti all'ingresso di un grande magazzino, nel quale siano state accumulate opere d'arte di ogni genere insieme ad altri oggetti – è chiaro che dobbiamo pensare a qualcosa di simile a un *department store* del genere Harrod's a Londra, o KaDeWe a Berlino –, e che qualcuno le dica: vai all'interno e tira fuori tutte le opere d'arte, e solo esse[1].

Se il malcapitato si orienta sulla base di un sapere minimo, anche solo quello fornito dalle conoscenze veicolate dalla sua lingua materna, è probabile che in qualche maniera se la cavi. Al di fuori del magazzino vedremo accumularsi progressivamente tele di dipinti, sculture, volumi contenenti romanzi e poesie, incisioni musicali, registrazioni di film. Supponiamo invece che il poveretto venga istruito sulla base delle teorie estetiche più influenti della filosofia occidentale. In questo caso il suo compito si trasformerebbe nell'andare alla ricerca di oggetti che soddisfino le numerose definizioni dell'arte che sono state offerte dai vari pensatori. Potremmo allora incontrarlo mentre vaga alla ricerca di cose che siano «forme significanti» (è la definizione dell'opera d'arte proposta da Clive Bell, critico d'arte molto influente nel mondo anglosassone della prima metà del Novecento), oppure di cose che siano «intuizione lirica» (è la definizione dell'arte ricavabile da Benedetto Croce, che all'epoca in cui Kennick scriveva era ancora ritenuto, anche fuori d'Italia, il massimo teorico dell'estetica del Novecento). La situazione non migliorerebbe rivolgendosi ad altri autori. Per esempio, allargando lo sguardo a teorici che Kennick non prendeva in considerazione e le cui conclusioni gli sarebbero parse ancora più stravaganti, è difficile immaginare di poter identificare qualcosa come un'opera d'arte sulla base del fatto che essa sia «esistenza sensibile dell'Idea», come avrebbe detto Georg W. Hegel, o «messa in opera della verità», come si può ricavare da Martin Heidegger.

Negli anni in cui fu proposto, il gioco o esperimento mentale di Kennick aveva il senso di mettere in dubbio l'utilità e la stessa possibilità di giungere a una definizione dell'arte. Esso rientrava dunque all'interno di una discussione sulla definibilità dell'arte, di cui diremo più avanti (cfr. cap. IV, § 2). Ma non c'è dubbio che, estrapolato dalla situazione dalla quale aveva preso avvio, esso abbia il sapore di un attacco molto diretto all'estetica, la quale finisce per apparire un sapere non solo inutile ma addirittura dannoso quando si tratta di distinguere che cosa è arte da quel che non lo è.

Ad un attacco alquanto grossolano ma indubbiamente ad effetto come quello di

Kennick si può rispondere in molti modi. Una maniera molto semplice può essere quella di negare semplicemente che l'estetica serva allo scopo presupposto da Kennick, cioè separare le cose che sono opere d'arte da quelle che non lo sono. In effetti, le cose stanno *anche* così. L'estetica non è la critica d'arte, il cui compito consiste appunto nell'occuparsi delle singole, concrete manifestazioni artistiche al fine di descriverle, inquadrarle, valutarle, e con ciò riconoscere o negare loro l'artisticità. Anche se le figure del critico letterario o artistico da un lato e del teorico e filosofo dell'estetica dall'altro possono talora coincidere nella stessa persona (e la storia ci offre molti esempi cospicui in proposito, da Gotthold Lessing a Friedrich Schlegel a György Lukács fino, ai nostri giorni, ad Arthur Danto, per anni autorevole critico d'arte del «New Yorker»), non risulta poi difficile distinguere nell'ambito delle loro opere quelle che appartengono all'estetica e quelle che sono invece critica letteraria e artistica, e il discrimine è sempre costituito dal fatto che queste ultime vertono in ultima analisi sul *giudizio* di opere determinate, laddove nelle prime, se anche sono presenti riferimenti ad opere specifiche – che tuttavia possono anche essere del tutto mancanti –, ciò non accade in vista di una valutazione di tali opere, e quindi non si configura come uno sforzo di distinguere l'arte dalla non-arte. Il limite di questo tipo di risposta all'attacco di Kennick è rappresentato dal fatto che, se può essere ragionevole sostenere che la separazione tra arte e non-arte non è lo scopo dell'estetica, ma piuttosto della critica, molto meno convincente risulterebbe la posizione di chi dicesse che le riflessioni dell'estetica non hanno *alcun* rapporto col compito indicato. In fondo, ciò equivarrebbe a dire, in riferimento agli autori che abbiamo citato, che le loro opere di critica non hanno alcun rapporto con le loro opere di estetica, e al limite avrebbero potuto essere scritte da un'altra persona. Una conclusione indubbiamente paradossale, e che oltretutto lascerebbe invaso il problema del compito e della funzione dell'estetica.

Una strategia di risposta più sottile può essere quella di puntare l'attenzione sul fatto che, ammesso e non concesso che lo scopo principale dell'estetica sia quello di produrre una *definizione* dell'arte, quest'ultima non ha di mira lo scopo che Kennick ha in mente, ossia la distinzione *fattuale* tra ciò che è arte e ciò che non lo è. Si può osservare, cioè, che noi non arriviamo mai a decidere se qualcosa è o non è arte sulla base di una definizione generale dell'arte. Quando ci occuperemo, più avanti, della definizione dell'arte – un tema che nell'estetica analitica degli ultimi cinquant'anni ha assunto non a caso un rilievo esorbitante, al quale hanno corrisposto risultati largamente deludenti – osserveremo in effetti anche qualcosa del genere. Non si decide se qualcosa è un'opera d'arte analizzandola alla luce di una definizione, come se si trattasse di decidere se un oggetto passa o no tra le maglie di un vaglio.

Anche questo secondo tipo di risposta ha però il difetto di non essere sufficientemente immediata, dato che coinvolge subito complessi problemi teorici (che cos'è una definizione e a cosa serve) e fa riferimento a un dibattito estremamente stratificato. Da un punto di vista storico è in un certo senso la risposta giusta, perché l'articolo di Kennick è proprio uno di quelli dai quali ha preso avvio l'interminabile diatriba sulla definizione dell'arte, ma è difficile che essa soddisfi il lettore poco interessato alle dispute filosofiche. Costui va probabilmente in cerca di una risposta più diretta. Ora, è dubbio che l'estetica, come la filosofia in genere, possa dare risposte *dirette*; quel che può fare, però, è

cominciare a mostrare che la situazione descritta come semplice da Kennick (uno entra in un grande magazzino e più o meno sa già quali sono le opere d'arte), in realtà semplice non è affatto. Forse questo non serve a dimostrare subito che l'estetica serve a qualcosa, ma ha almeno il vantaggio di far vedere che i problemi ai quali essa tenta di rispondere sono *effettivamente* dei problemi.

È così certo, per esempio, che il nostro ipotetico visitatore non cadrebbe nell'imbarazzo? Immaginiamolo per un momento mentre si muove tra le stanze del grande magazzino. Si imbatte sicuramente in molti oggetti di design, anche sofisticato. Poltrone, letti, lampade. Ammettiamo che si accinga al suo poco invidiabile compito dopo una visita ad un museo di arte contemporanea. Il fatto di avervi visto esposti oggetti in tutto simili, solo prodotti qualche anno prima, potrebbe ingenerargli più di un dubbio. Se è un poco acculturato, saprebbe che molti artisti di oggi hanno lavorato nel design, e viceversa molti designer sono considerati veri artisti. Potrebbe riflettere sul fatto che alcuni di tali oggetti sono stati creati da architetti i quali, contemporaneamente, progettavano edifici e manufatti che sono, nella considerazione comune, ritenuti opere d'arte. Potrebbe ricordarsi che il famoso spremiagrumi di Philippe Starck come spremiagrumi è inservibile (cascano tutti i semi nel succo), e quindi è bello e inutile «come un'opera d'arte».

Un'esperienza simile la farebbe nei reparti della gioielleria e delle carte da parati. Per uno scultore non è strano creare gioielli, e in passato l'oreficeria e la scultura spesso erano praticate dalla stessa persona. Benvenuto Cellini ha fuso il *Perseo*, ma ha anche cesellato la saliera che stava al Kunsthistorisches Museum di Vienna, prima che la rubassero proprio come accade alle opere d'arte famose. Molti musei di arte antica hanno anche una sezione che ospita monili; quelli archeologici espongono spesso monete con incisioni e rilievi; a Londra c'è un museo che è tutto dedicato a quelle che un tempo si chiamavano 'arti applicate' o 'arti minori' (ah, ecco il problema!) e in cui le sezioni di argenteria e oreficeria sono sterminate. Nello stesso museo il visitatore vedrà le carte da parati disegnate da William Morris – non a caso il vindice delle *lesser arts* – e le ammirerà come può ammirare una stoffa di Mariano Fortuny. Se è disposto a questo tipo di riflessioni, noterà che spesso lo stile di queste ornamentazioni varia in sintonia con gli stili artistici (art nouveau, art déco, modernismo ecc.), e se proprio ha una mente speculativa osserverà che, per l'appunto, usiamo lo stesso termine 'stile' per gli uni e gli altri prodotti. Passando a reparti di arti più canoniche e tradizionali, le cose non andranno meglio, ma i problemi saranno di ordine diverso. Immaginiamo che il nostro *department store* ospiti al suo interno un'ampia libreria. Che fare? Prendere puramente e semplicemente tutti i libri (in fondo sono letteratura, in senso lato), oppure saccheggiare solo le sezioni di poesia e *fiction*? Problemi simili nel reparto CD. Qui, a tutta prima, sembra che si debba portare via tutto in blocco. Infatti, mentre nel reparto libri si troveranno certamente cose che non c'entrano manifestamente nulla con l'arte (manuali per l'uso del computer, ricettari, libri di divulgazione scientifica, di attualità politica ecc.), nel reparto dischi non c'è niente di simile, è tutta musica che si ascolta 'per diletto', sia Haydn o Sting. Al massimo si avranno delle perplessità davanti a CD di filastrocche per bambini, o di marce militari. Ad una situazione simile a quella del reparto libri si tornerà nel reparto dedicato alle fotografie. Ci saranno sicuramente poster con foto celebri (il miliziano di Robert Capa, i pretini di Mario Giacomelli),

e magari anche le foto di grandi fotografi. Ma ci saranno anche foto documentarie, e persino foto fatte da gente comune. Anche qui, bel problema: si prende tutto, ma proprio tutto, perché, alla fine, da un punto di vista ingenuo, una foto di Gabriele Basilico o di Mimmo Jodice non è diversa da quella che ci ha fatto lo zio durante le vacanze, oppure si comincia a introdurre qualche discriminante?

Dio non voglia poi che nel magazzino in questione ci sia un reparto di oggetti etnici (ciò che accade sempre più spesso): artigianato africano, stoffe degli indigeni d'America, maschere orientali ecc. Il reparto sarebbe estremamente simile ad un museo etnologico, per esempio la collezione che si trova al piano inferiore del British Museum a Londra. Ma negli stessi musei etnologici si è sempre in imbarazzo: anche se tutto l'apparato di informazioni sembra orientato a ricordarvi che quelle cose lì *non* erano opere d'arte, ma oggetti magici, strumenti d'uso, manufatti rituali e via scorrendo, c'è poco da fare: a meno che non siate un etnologo, li guarderete perché sono 'belli', cioè proprio come quello che vi stanno dicendo che non sono.

Un bel pasticcio, senza dubbio. E non è finita: usciamo dal magazzino di Kennick, e osserviamo la situazione che egli ha ipotizzato. Sebbene ci venga presentata come perfettamente plausibile, è evidentemente irrealistica. Non accadrà mai che veniate spediti a tirare fuori da un grande magazzino 'tutte e sole le opere d'arte'. L'esperimento mentale è un caso di scuola, ma non nel senso che sia un caso paradigmatico: nell'altro senso, che è un caso libresco, che non si darà mai nella realtà. Invece la domanda che sta alla base dell'esperimento mentale è una domanda che ci poniamo di continuo: «ma è arte, questa?».

Di solito ce la poniamo in particolare davanti all'arte contemporanea, che ordinariamente sembra tutto meno che arte[2]. È curioso, ad esempio, che Danto abbia fatto riferimento al gioco proposto da Kennick per obiettarli che distinguere l'arte dalla non-arte, quando si tratta di arte visiva contemporanea, è talmente poco facile e immediato che anzi ci si può trovare davanti a due oggetti del tutto simili quanto alle proprietà visibili e dei quali però solo uno è un'opera d'arte (pensate ai famosi *ready made* di Marcel Duchamp, che sono oggetti d'uso comune esposti, *senza alcuna elaborazione*, come se fossero opere d'arte. L'orinatoio esposto da Duchamp è un'opera d'arte, quello identico che trovate nei bagni pubblici per uomini non lo è)[3]. È curioso, perché nei grandi magazzini di solito non ci sono le opere d'arte d'avanguardia, che stanno nelle gallerie e nei musei, ma paccottiglia artistica più o meno commerciale. Capiamo allora che il grande magazzino di Kennick sembra un grande magazzino ma in realtà probabilmente è un museo (in quale altro luogo stanno ammassate le opere d'arte?), cioè un posto dove *sappiamo già* che ci sono opere d'arte. E appunto nelle sale dei musei si aggirano talvolta – sempre meno di frequente, per la verità – visitatori perplessi che si chiedono se è arte un taglio di Lucio Fontana, un *achrome* di Piero Manzoni, un fantoccio imbottito di Maurizio Cattelan o un animale sotto formaldeide di Damien Hirst.

In questo caso il dubbio che la cosa esposta sia o no arte sta tutto nella mente del visitatore, ma egli sa benissimo che gli oggetti che egli dubita siano arte sono stati concepiti dai loro creatori, gli artisti, indubbiamente come opere d'arte. Prendete invece in considerazione la musica pop o i videoclip. Di solito chi li ascolta o guarda non si pone affatto la domanda se siano o no arte, e, anche se

indubbiamente li utilizza per compiere un'esperienza estetica, difficilmente vi riflette sopra. A chiedersi «ma è arte, questa?» è piuttosto chi ha già deciso che non lo è: è un modo per esprimere la propria distanza da certi prodotti e soprattutto da chi mostra di apprezzarli.

Ancora diverso è il caso di chi legge un romanzo *Harmony* o si commuove sulle opere di Barbara Cartland o di Sveva Casati Modignani, tipo *Il corsaro e la rosa*. Il lettore, e forse anche le autrici, probabilmente pensano che l'arte sia proprio quella roba lì, che commuove, fa piangere, suscita sentimenti molto forti e molto edificanti. Nessuno di loro si chiede se sia arte o no, perché pensare che lo sia fa comodo a tutti. La domanda è sempre quella dell'impertinente, che spezza l'incantesimo e interrompe il sogno: vuole insinuare che quella che state facendo non è un'esperienza estetica ma una gratificazione sentimentale a buon mercato. Intenzione malevola che invece è del tutto assente quando uno si chiede se è arte o no un oggetto di uso comune, un piatto di ceramica o un mobile di antiquariato. Qui siamo di fronte ad un altro caso ancora, che di solito non nasconde un'ostilità preconcepita come nei precedenti, anzi denuncia una disposizione d'animo particolarmente benevola verso l'oggetto in questione, che viene nobilitato ad opera d'arte. Qualcosa di simile accade quando ci chiediamo se sia o no un'opera d'arte uno scritto scientifico, un'opera storica, un trattato politico, un testo filosofico. Non pensiate che siano esempi peregrini: in qualsiasi letteratura italiana trovate citati, discussi (ed elogiati) il *Dialogo dei massimi sistemi* di Galileo Galilei, le *Storie fiorentine* o il *Principe* di Niccolò Machiavelli, la *Scienza Nuova* di Giambattista Vico. Stanno accanto alla *Commedia* di Dante Alighieri, al *Decameron* di Giovanni Boccaccio, ai *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni. Legittimo dunque chiedersi se stiano lì per le stesse ragioni, cioè perché sono opere d'arte (letteraria).

Insomma: anche se la situazione ipotizzata da Kennick è artificiosa, la domanda se qualcosa è o no arte ce la poniamo continuamente, e l'estetica *deve* avere qualcosa da dire in proposito.

1. Filosofia dell'arte?

L'esperimento mentale di Kennick presenta però anche un piccolo vantaggio accessorio. Ci permette di familiarizzare subito con un modo di intendere l'estetica molto diffuso, e per lungo tempo egemonico. Si tratta di quella veduta che considera l'estetica come una *filosofia dell'arte*. Questo modo di intendere l'estetica non ha dalla sua parte solo il fatto di essere il più consueto, ma anche quello di essere il più facilmente intelligibile. All'ingrosso, se diciamo che l'estetica è quella parte della filosofia che riflette sulla natura, le funzioni, e i destini dell'arte, possiamo essere capiti anche da chi sa poco o nulla di filosofia. Così come altre parti della filosofia riflettono sul linguaggio, sulla scienza, sulla religione, sulla politica o sulla morale, l'estetica prende in considerazione quei particolari prodotti che sono le opere d'arte. Avremmo a che fare non con una disciplina filosofica generale, come la metafisica o l'ontologia, ma con una disciplina filosofica specialistica. Niente di male, senza dubbio, dato che l'enfasi sulla filosofia come disciplina sovradisciplinare, costitutivamente versata sull'universalità, insofferente di partizioni e steccati fra i saperi, è in buona misura un ferro vecchio retorico: gran parte della filosofia *viva*, che produce risultati e discussioni interessanti, è, oggi, *filosofia di qualcosa*, per esempio filosofia della

mente, o del linguaggio, mentre le grandi costruzioni metafisiche sembrano sempre più appartenere al passato.

Ma la determinazione dell'estetica come filosofia dell'arte arriva a Kennick attraverso un tragitto molto lungo, e viene recepita come inevitabile frutto di una tradizione che non ci si sogna nemmeno di mettere in discussione: l'estetica è una filosofia dell'arte, non può essere niente di diverso, e lo è nel modo più diretto, in quanto fornisce definizioni che consentono di identificare quel che è arte e quel che non lo è (che poi vi riesca male, o non vi riesca affatto, è un altro discorso). Kennick è un esponente della filosofia analitica, l'orientamento filosofico largamente prevalente nei paesi anglofoni e oggi diffuso anche in molte altre aree linguistiche (paesi scandinavi, Olanda, ma poi Francia, Germania, e ora anche Italia). E nell'estetica analitica l'autocomprensione in termini di filosofia dell'arte è largamente prevalente. Almeno alle sue origini, infatti, la filosofia analitica intende il proprio compito come quello di una chiarificazione *linguistica* dei problemi filosofici: si tratta di prendere in esame il linguaggio col quale discorriamo di determinati problemi, analizzarlo e dissolvere le difficoltà che vengono prodotte sia nel discorso comune sia in quello più formalizzato. Poi la filosofia analitica è diventata molte altre cose, anche più interessanti, ma negli anni Cinquanta portava appieno l'impronta appena descritta[4]. Così stando le cose, era pressoché inevitabile che l'estetica si concepisse come filosofia dell'arte. Infatti, il discorso sulle arti è nel mondo contemporaneo assai sviluppato e strutturato – basti pensare alla critica letteraria, a quella d'arte, alla storia letteraria e artistica, a tutte le scritture e i discorsi che circondano l'opera d'arte nei musei, nelle gallerie, nei teatri e nelle sale da concerto – mentre altri tipi di esperienza estetica hanno invece precisamente la caratteristica opposta, cioè mancano di un discorso critico, esplicativo o descrittivo che li accompagni.

Buona parte dell'estetica analitica ha dunque preso la forma di una *filosofia della critica d'arte*, secondo un parallelismo piuttosto prevedibile: come la teoria della conoscenza o l'epistemologia analizzano, discutono, o tentano di fondare, i discorsi delle varie scienze, così l'estetica mira a fare altrettanto in rapporto alle discipline critiche che hanno ad oggetto le varie arti. Un titolo come quello del volume di Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*[5], pubblicato nel 1958 ma poi varie volte ristampato, può essere assunto a simbolo di questo modo di intendere l'estetica. Un modo tutt'altro che tramontato nell'ambito analitico, se per esempio un'introduzione generale all'estetica scritta qualche anno fa da uno dei principali esponenti attuali dell'estetica analitica, Noël Carroll, ha potuto prendere il titolo *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction*[6], e se un altro dei suoi maggiori esponenti, Peter Kivy, ha fatto della necessità di distinguere le specificità delle singole arti uno dei *Leitmotive* della sua estetica[7].

Intendere l'estetica come una filosofia dell'arte comporta come conseguenza più facilmente afferrabile – ma, come vedremo, ve ne sono anche altre meno immediate ma non meno importanti – il fatto che non si riconosca tra i suoi oggetti quello che è stato per molti secoli il terreno deputato dell'esperienza estetica, la bellezza naturale. Nell'estetica analitica per molti anni si è del tutto trascurato questo versante, semplicemente dimenticando che si possono fare esperienze estetiche anche nella natura, e non solo di fronte all'arte. Già negli anni Sessanta Ronald W. Hepburn ha segnalato questa limitazione, che ha

cominciato ad essere attenuata, anche se non rimossa, solo a partire dai tardi anni Settanta, e sull'onda più della voga degli orientamenti ecologici che di un riesame teorico della questione[8].

Anche in questo caso, però, si trattava di una tendenza che proveniva da lontano, e si trovava ad essere accolta senza che venisse problematizzata. Immanuel Kant è stato l'ultimo filosofo per il quale si poteva discutere di bellezza davanti a un fiore o un animale, oltre che davanti ad un'opera d'arte, cosa che invece era parsa del tutto ovvia per millenni, finché si è pensato che l'arte era bella perché rappresentava o interpretava la bellezza della natura. Dopo di lui i grandi filosofi del Romanticismo e dell'Idealismo hanno ristretto con sempre maggiore convinzione al bello artistico l'oggetto proprio dell'estetica: Friedrich Schelling è stato probabilmente il primo ad intitolare le sue lezioni *Filosofia dell'arte*, e «dottrina dell'arte» è la denominazione adottata dai primi teorici della *Romantik*, come August Schlegel o Friedrich Ast[9]. Hegel annunciava i suoi corsi ora come lezioni di estetica, ora come filosofia dell'arte, e nella *Introduzione alle Lezioni di estetica* leggiamo che il nome veramente appropriato sarebbe il secondo, il primo potendosi mantenere solo in forza dell'uso invalso, e solo perché i nomi non hanno veramente importanza.

Noi vediamo bene, però, che non si trattava soltanto di una questione di nomi: lo spostamento verso la filosofia dell'arte va di pari passo col processo di sacralizzazione ed enfaticizzazione del ruolo della 'grande arte' che ha luogo con il Romanticismo e si consolida nel corso dell'Ottocento. Arthur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche sono ancora pienamente su questa linea: l'arte è ben più di un prodotto della cultura umana sullo stesso piano di molti altri, è una via di accesso privilegiata alla conoscenza, alla filosofia, alla trasvalutazione di tutti i valori. È il modo di guardare all'arte nato con il Romanticismo a dominare in larga misura i due secoli seguenti, e a far convergere sull'arte una sorta di culto e di celebrazione che tende sempre più ad eccettuarla dalle altre attività, a caricarla di capacità superiori, riconoscendole ad esempio un potere conoscitivo maggiore di quello stesso della filosofia o della scienza. Con ciò l'estetica appare sempre più come un fenomeno concomitante, forse più conseguenza che causa, della moderna *religione dell'arte*[10]. Il celebre saggio del 1936 di Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, appartiene ancora pienamente a questa linea, quando sostiene che l'arte è uno dei modi supremi nei quali si storicizza la verità – gli altri essendo la filosofia o la politica – su di un piano incommensurabile rispetto a quei saperi, per esempio la scienza, ai quali resta irrimediabilmente precluso l'accesso alle regioni superiori del vero.

Anche le avanguardie artistiche del Novecento sembrano ancora pienamente prigioniere di questo paradigma che esalta la funzione dell'arte, dato che assegnano alle arti un ruolo propulsivo e la capacità di cambiare la stessa vita sociale.

Se ciò è stato vero, capiamo che c'è anche un altro senso nel quale l'idea dell'estetica come filosofia dell'arte sembra aver fatto il suo tempo: tramontate le avanguardie, pare destinato al tramonto anche l'ideale della grande arte, dell'arte che trasforma la vita, mentre sempre più spazio sembra prendere un'arte che non si propone come foriera di grandi rivolgimenti. L'arte di massa, con i suoi caratteri di intrattenimento diffuso e il suo volto tutt'altro che rivoluzionario, non appare più, come ai tempi delle avanguardie, come la non-arte o il *Kitsch*. E l'idea

dell'estetica come filosofia dell'arte, se pure continua a mantenersi, lo fa in un senso ben diverso da quello che rivestiva quando l'arte era al contempo religione dell'arte.

2. Sotto il nome di estetica

Ai nostri occhi risulta piuttosto difficile accogliere l'opinione di Hegel, pur così autorevole, secondo la quale la doppia denominazione di 'estetica' e 'filosofia dell'arte' sarebbe una mera questione di nomi, e come tale irrilevante. I nomi, almeno quelli delle discipline scientifiche, non sono, come voleva l'anonimo manzoniano, «puri purissimi accidenti», e meno che mai lo è un nome come 'estetica', che è frutto di una deliberata e meditata scelta di un singolo studioso. Non per nulla un nome come 'estetica' può sembrare curioso e stravagante a chi non ne conosce l'origine, e tale è parso in particolare quando i compiti dell'estetica sono stati interamente riassorbiti da quelli di una filosofia dell'arte. «Il nome estetica mi ha sempre sinceramente meravigliato e produce ancora su di me un effetto di stupore», scriveva Paul Valéry indirizzandosi ad un congresso di cultori della disciplina[11]. Sembra infatti inevitabile, se si accetta l'equivalenza con la filosofia dell'arte, concluderne, come faceva un celebre critico letterario, Peter Szondi, che «dopo il 1800 'estetica' è il nome di una scienza che non ha più il significato indicato dal suo nome»[12]. Del resto, pochi anni prima Oskar Kristeller, introducendo un saggio assai importante sul *Sistema moderno delle arti*, segnalava che «il significato originale del termine estetica è oggi quasi dimenticato»[13].

'Estetica' è, in tutti i sensi, un nome artificiale. A coniarlo è stato il filosofo Alexander Baumgarten, che lo utilizza per la prima volta in un'opera del 1735, intitolata *Riflessioni sulla poesia*, nella quale avanza l'idea che, così come esiste una scienza dei contenuti intellettuali, la *logica*, allo stesso modo dovrebbe esistere una scienza dei dati sensibili della conoscenza, che andrebbe chiamata *estetica*. Infatti *aisthesis* in greco antico significa *sensazione*, e quindi, sottintendendo all'aggettivo il sostantivo *episteme*, ovvero 'scienza', si può chiamare *aisthetiké* la disciplina che studia le sensazioni (*tá aisthetá*) in modo simmetrico a quel che la logica (*logiké episteme*, scienza logica) fa con gli aspetti intellettuali e razionali (*tá noetá*). Si osservi che in greco esiste *aisthesis*, ma non *aisthetiké*, che quindi è insieme una paleonimia (un nome antico per una cosa nuova) e un neologismo (una parola di nuovo conio, escogitata appositamente) [14].

Dietro questi nomi si nasconde però una complessa situazione filosofica. Mentre René Descartes aveva riconosciuto dignità conoscitiva soltanto alle idee chiare e distinte, Gottfried Leibniz aveva invece sottolineato come altrettanto importanti per lo sviluppo del nostro sapere siano le conoscenze *confuse* fornite dalle sensazioni. Nella visione leibniziana non c'è una contrapposizione radicale fra sensibilità e intelletto (come tornerà ad esserci in Kant). Tra il sensibile e l'intellettuale-razionale c'è piuttosto una scala ascendente che prevede una progressiva distinzione delle note caratteristiche dell'oggetto: le nostre conoscenze possono essere oscure (ricordo un fiore o un volto ma non saprei riconoscerlo se mi venisse messo di nuovo davanti agli occhi) o chiare (sono in grado di riconoscere l'oggetto, sia esso un fiore o un volto umano). Le conoscenze *chiare*, a loro volta, possono essere *confuse* o *distinte*. Si faccia attenzione al fatto

che per Leibniz *confuso* si oppone a *distinto* ma non a *chiaro*, e chiaro si oppone ad oscuro, non a confuso. Ci possono essere quindi conoscenze *chiare* e *confuse*, oppure *chiare* e *distinte*. Le prime sono le conoscenze sensibili, le seconde quelle intellettuali o razionali. Per capirsi, continuando l'esempio del fiore fatto in precedenza: io posso avere un'immagine vivida di un fiore, e quindi per esempio riconoscere benissimo se è una rosa o un'orchidea, saperla disegnare ecc., ma questo non implica che sappia enumerarne le note (che appunto si chiamano *distintive*), come saprebbe fare solo un botanico. La conoscenza sensibile è per Leibniz chiara e confusa, quella intellettuale è chiara e distinta. Tra le due non c'è nessuno iato, ma un percorso ascendente, dato che non ci sono salti tra l'oscurità e la distinzione, così come si transita dal buio della notte alla luce del giorno non d'improvviso, ma con il progressivo diffondersi della luce dell'aurora. Baumgarten, che era stato molto influenzato dal più autorevole discepolo di Leibniz, Christian Wolff, si basa su queste articolazioni per sostenere che quindi è possibile una *scienza della conoscenza sensibile* (*scientia sensitive quid cognoscendi*), simmetrica alla scienza che conosce i contenuti chiari e distinti: è possibile una *estetica* accanto a una *logica*. Quando la conoscenza sensibile è *perfetta* (sempre per stare nel nostro esempio, quando l'immagine che ho del fiore è la più vivida possibile) abbiamo la bellezza, che dunque può essere definita come la perfezione della conoscenza sensibile in quanto tale.

Non si può certo dire che il neologismo di Baumgarten non abbia avuto fortuna. Non è diventato solo il nome – sia pure talora contestato – di una disciplina filosofica, ma è entrato nell'uso comune in varie lingue, per cui oggi si discute correntemente dell'*estetica* di un'automobile o di una linea di abbigliamento, intendendo per lo più l'*aspetto* che tali oggetti possiedono, il loro essere più o meno belli, e si parla di chirurgia estetica, di trattamenti estetici, sempre per intendere interventi che mirano ad accrescere la bellezza o a limitare la bruttezza di uomini e donne. L'etimo originario non si è però cancellato, e una parola come 'anestetico' (diverso da 'inestetico', cioè brutto) sta tuttora ad indicare qualcosa che ottunde la sensibilità.

La carriera del termine 'estetica' come nome di una disciplina filosofica è stata però – già lo abbiamo intravisto – tutt'altro che lineare. Sebbene il termine incontrasse subito una qualche fortuna in Germania, non si può dire che abbia avuto diffusione immediata. Ancora Kant non lo amava (in tutta la *Critica del Giudizio* il sostantivo 'estetica' è un *hapax*, cioè ricorre una volta soltanto) e nella *Critica della ragion pura* lo utilizzava nel senso di una dottrina della sensibilità: l'*Estetica trascendentale* è quella parte della prima *Critica* nella quale si tratta del tempo e dello spazio come forme attraverso le quali transita qualsiasi sensazione noi proviamo. Kant, nella terza *Critica*, usa invece molto l'aggettivo *estetico*, intendendo con esso, però, ciò che ha a che fare col sentimento di piacere o dispiacere provato dal soggetto, non quel che riguarda i sensi in generale. Si può capire, dunque, perché nelle lingue diverse dal tedesco il neologismo estetica e i suoi derivati faticassero non poco a farsi strada. In Italia, ancora nel 1818, Giovanni Berchet doveva spiegarlo come termine arcano a un'ipotetica lettrice del «Conciliatore»; in Inghilterra, persino nella seconda metà dell'Ottocento John Ruskin lo considerava frutto di un pericoloso fraintendimento, che degradava l'apprezzamento dell'arte e della bellezza a semplice operazione dei sensi; il grecismo, egli pensava, era solo il pretenzioso abbellimento di una «broda da

porci». Il termine 'estetica' non diventa corrente, in Gran Bretagna, che grazie alla voga del cosiddetto *Aesthetic Movement*, l'estetismo di Walter Pater e Oscar Wilde (per i quali, come per tutti gli *esteti*, l'esperienza della bellezza era effettivamente qualcosa di prettamente sensuale), e in Italia si afferma definitivamente solo con l'*Estetica* di Croce, del 1902, alla quale tuttavia l'altro alfiere del neoidealismo italiano, Giovanni Gentile, poteva nel 1931 opporre pur sempre la sua *Filosofia dell'arte*.

Nel frattempo, però, la distinzione tra estetica da un lato e filosofia o teoria dell'arte dall'altro era stata riattualizzata in Germania da uno studioso delle arti figurative come Konrad Fiedler, il quale riteneva che le due denominazioni dovessero attribuirsi a due cose ben diverse, e praticamente senza rapporto tra di loro, l'estetica essendo la disciplina che si occupa delle cose che diletano e aggradano ai sensi, e come tali vengono considerate *belle*, mentre l'arte è una esperienza che va ben oltre la pura sfera sensibile e non è affatto ristretta alla rappresentazione di cose che hanno il carattere della bellezza. Questa opposizione veniva radicalizzata successivamente in quella tra estetica da un lato e scienza generale dell'arte dall'altro, per esempio da Max Dessoir ed Emil Uitz, con la conseguenza neanche troppo mascherata che l'unica delle due a sembrare una cosa seria era la scienza dell'arte, mentre l'estetica finiva per essere il campo ben poco scientifico delle cose che ci piacciono senza che si possa sapere perché.

Ora, questa diffidenza verso il termine estetica serpeggia ancora nella filosofia analitica, di pari passo col predominare in essa dell'idea dell'estetica come filosofia dell'arte. In un filosofo come Danto – basta vedere la prefazione alla sua opera teorica più importante, *La trasfigurazione del banale* (1982) – è palese la convinzione che quel che vale la pena costruire è una filosofia dell'arte, e per di più una filosofia dell'arte che rinuncia a considerare necessari per l'opera d'arte proprio gli aspetti 'estetici', cioè sensibili, quelli che possiamo vedere o udire, dato che a fare l'opera d'arte è in primo luogo quel che *sappiamo*, non quel che *sentiamo*. Tutto il resto, cioè le sensazioni piacevoli, e in particolare quella speciale forma di piacevole che chiamiamo bellezza, riguardano l'arte di massa, il cattivo gusto, la vita quotidiana, ed è evidente che Danto dubita che da questo coacervo si possa ricavare qualcosa di filosoficamente interessante[15].

Il problema è che, mentre l'estetica di orientamento analitico si attiene più o meno disinvoltamente all'idea che l'estetica, in ciò che ha di rilevante e di fecondo, non può essere altro che una filosofia dell'arte, l'estetica cosiddetta 'continentale', italiana e tedesca soprattutto, ha invece fortemente riattualizzato, da un paio di decenni a questa parte, la veduta baumgarteniana dell'estetica come filosofia del senso o della sensibilità. Per esempio Emilio Garroni, a partire da *Senso e paradosso*, del 1986[16], ha sostenuto che l'estetica non può essere una filosofia dell'arte (l'arte è qualcosa di troppo vario, mutevole, indefinibile perché si possa circoscriverla), ma piuttosto una filosofia del *senso*, cioè di una condizione *sentita* e non appresa intellettualmente, del nostro conoscere in genere. In questa determinazione agiva un poco l'ambiguità del termine 'senso', che già Hegel tematizzava nelle sue *Lezioni di estetica*: 'senso' è una parola ancipite, dato che indica insieme l'organo dell'esperienza sensibile («il senso del tatto, il senso della vista ecc.») e il significato o il valore di qualcosa («dare un senso a questa storia»)[17]. In altre parole, per Garroni non si poteva esattamente dire che l'estetica fosse la filosofia delle sensazioni, ma si apriva la via per intenderla

anche così.

Questa via l'avrebbero percorsa poi in parecchi, accentuando sempre di più il legame con la sensibilità *stricto sensu*. In Italia, Maurizio Ferraris ha sostenuto che l'unica strada per fare dell'estetica una disciplina ragionevole e insegnabile è, per così dire, ritornare a Baumgarten, intendendola come una scienza della sensazione. L'estetica è nata in questa forma, e solo per accidente si è orientata su qualcosa, l'arte, che con la sensazione non è prioritariamente collegata. Dunque occorre tornare a vedere nell'estetica una dottrina della sensazione e della percezione, lasciando al loro destino le teorie delle arti, le poetiche e le precettistiche[18]. Qualcosa di simile hanno proposto in Germania, anche se su basi e con scopi diversi, Wolfgang Iser e Martin Heidegger, per i quali l'estetica ha a che fare in primo luogo con il nostro percepire in generale, dunque qualcosa di molto più ampio dell'arte. Per Heidegger, essa è una teoria dell'apparire o delle apparenze, cioè della conformazione sensibile di un oggetto percettivo[19]. Chi si è spinto più avanti in questa direzione è però Gernot Böhme. Il titolo del volume in cui espone la sintesi delle sue teorie, *Asthetik* anziché *Aesthetik*, è già eloquente, perché vuole rimarcare proprio il nesso tra 'estetica' e *aisthesis*, tra estetica e sensazione. Ma ancora di più lo è il sottotitolo, *Lezioni sull'estetica come dottrina generale della percezione*[20]. La nostra percezione, scrive Böhme, è sempre percezione non tanto di cose, ma di *atmosfera*. «Vedere un albero» è un'esperienza assai diversa da «cercare rifugio dalla pioggia o dalla calura sotto la grande chioma di un albero». Nel primo caso tutta l'attenzione verte sull'oggetto, nel secondo ho a che fare con una vasta gamma di sensazioni e stati affettivi che risultano per me indissociabili dal puro vedere. Non *vedrò* soltanto, ma avvertirò la maestosità della chioma e l'elevarsi del tronco, proverò il contrasto repentino tra la vampa del sole e la fresca ombrosità, o il sollievo del passaggio dall'imperversare della pioggia ad un luogo protetto; l'altezza e l'imponenza dell'albero non saranno più dei dati esterni ma dei fatti *sentiti*. Capisce cosa è un'atmosfera chi fa il suo ingresso in un ambiente o in una cerchia di persone, dal momento che la prima cosa che avvertirà sarà un'impressione di freddezza o di allegria, di imbarazzo o di contentezza. Si comprende che su queste basi l'arte può essere al massimo *uno* dei referenti dell'estetica, e nemmeno quello centrale, dato che assai più legate alla nozione di atmosfera sembrano la percezione della natura o le esperienze della vita quotidiana.

3. Teoria della sensibilità?

A preoccuparci non deve essere tanto la spaccatura che così si apre tra due modi di intendere l'estetica – da un lato gli analitici, che la intendono per lo più come filosofia dell'arte, dall'altra i continentali, che oggi la intendono come teoria della sensibilità – quanto la plausibilità delle due concezioni. Del resto qui la vieta contrapposizione di analitici e continentali non c'entra granché, se, come abbiamo visto, sono stati proprio i grandi filosofi occidentali, da Hegel a Heidegger, a pensare l'estetica innanzi tutto come filosofia dell'arte. Abbiamo anche visto che l'identificazione di estetica e filosofia dell'arte non è (interamente) soddisfacente perché lascia fuori cose importanti; ma quella tra estetica e teoria della sensibilità non se la passa davvero meglio.

In primo luogo si potrebbe obiettare che, siccome ci sono già scienze che studiano la sensazione e la percezione, per esempio la psicologia o le scienze

cognitive, non si vede bene in che modo l'estetica possa qui dare un contributo, anche perché per studiare seriamente sensazione e percezione bisognerebbe andare in laboratorio e fare osservazioni sperimentali, mentre la proposta di affiancare lo studio empirico all'estetica teorica non sembra aver fatto molta strada[21]. In secondo luogo, anche se la filosofia potesse fare una buona teoria della sensazione o della percezione, di per sé questo non escluderebbe che essa si possa occupare anche dei fenomeni artistici o della bellezza naturale. L'osservazione che non lo si può fare perché l'arte non è circoscrivibile, è mutevole storicamente, ha confini sfumati, non sembra in proposito una buona risposta, perché è proprio delle cose difficili da afferrare che si deve occupare la filosofia: per quelle facili basta il buon senso. E sarebbe oltremodo strano che si possa filosofare su tutto, dalla politica al diritto alla religione al linguaggio, ma non sull'arte, che è fenomeno certo non meno importante. L'estetica razionale di Ferraris in questo è più conseguente di Böhme o Seel, perché affianca alla proposta di considerare l'estetica una percettologia la convinzione che la critica dell'arte e quella della letteratura sono sufficienti a se stesse e non hanno bisogno della filosofia, anche se per sostenere questo punto di vista deve ridurre la prima all'attribuzionismo e la seconda alla filologia.

Anche se la filosofia potesse fare una buona percettologia (ed è tutt'altro che sicuro), resta il fatto che una teoria della sensazione non esaurisce quel che c'è da dire sull'arte o sulla bellezza naturale. Certamente, le opere d'arte sono apprese attraverso i sensi e, come diceva Kant, se fossimo solo esseri razionali, per esempio angeli, dell'arte non sapremmo che farcene. Si dimentica però che Kant aggiungeva anche che se fossimo esseri puramente *sensibili*, come a suo parere gli animali non umani, ne avremmo altrettanto poco bisogno. Il punto debole della teoria delle atmosfere sta tutto qui: proprio perché è vero che percepiamo sempre 'atmosfericamente', risulta controintuitivo pensare che percepire atmosfericamente sia percepire esteticamente. Un cavallo o un cane percepiscono persino più di noi atmosfere e non cose, ma è difficile pensare che perciò abbiano più esperienze estetiche. Molto più accettabile risulta pensare, senza farsi abbagliare dall'etimologia, che non tutte le sensazioni sono esperienze 'estetiche'. Udire un fruscio nel buio è un'esperienza sensibile, e molto atmosferica, ma non è estetica nel senso in cui lo è ascoltare una sinfonia; e vedere gli alberi, il fiume, le colline è un'esperienza sensibile ma non è ancora vedere un paesaggio, cioè avere un'esperienza estetica. Certo, bisogna sentire e vedere per ascoltare musica o per ammirare un paesaggio, ma evidentemente c'è anche dell'altro, altrimenti dovrei dedurre che anche la pecora al pascolo vede un paesaggio, perché trova il pascolo e si abbevera al fiume.

Ancora meno si può sorvolare sulla proposizione inversa, che non viene mai presa in considerazione dai teorici dell'estetica come teoria della sensibilità: a dispetto dell'evidenza, e ancora una volta dell'etimo, non tutte le esperienze estetiche sono esperienze sensibili o percettive. Un dipinto viene visto, e se la mia percezione è distorta o limitata, per esempio se sono daltonico o ipovedente, non potrò entrare in contatto con l'opera d'arte. Ma se leggo una poesia o un romanzo dovrebbe essere chiaro che la sensazione o la percezione c'entrano poco. Certo, devo vederci per poter leggere e devo sentirci per poter udire quel che viene letto, ma è difficile sostenere che l'esperienza estetica sia quella di decifrare lo stampato o di udire i suoni della lingua. Qualcuno talvolta ci ha provato, e ha pensato per

esempio che la poesia (per la prosa il discorso è molto più difficile) sia un'esperienza estetica per via della dolcezza o musicalità dei suoni della lingua, indipendentemente dal significato. Ma in questa direzione si fa poca strada, dato che basta farsi recitare una poesia e un elenco di nomi in una lingua assolutamente ignota per accorgersi che risulta persino difficile dire qual è l'una e qual è l'altro. E quando in Dante leggo di Matelda che «va cantando ed iscegliendo fior da fiore» io non *odo* il canto e non *vedo* i fiori, non più di quanto veda o senta il ribollire della pece in Malebolge, o, se si vuole, li sento e li vedo, ma allo stesso modo in cui avverto la sensazione di freddo e di cedevole quando, sempre in Dante, leggo dei ruscelletti del Casentino che fanno i lor canali freddi e molli o allo stesso modo in cui sento il lezzo della Città di Dite. Cioè, come si usa dire, li vedo e li sento, ma solo con l'immaginazione. Li immagino. E l'immaginazione è la capacità di rappresentarsi qualcosa anche quando è assente, quando non la ho davanti agli occhi. Teniamolo presente, anche perché il legame tra arte e immaginazione è uno dei fili più tenaci che percorrono l'estetica occidentale, da Plotino a Francesco Bacone, da Vico a Croce, da Kant a Roger Scruton.

Forse non è un caso che la concezione baumgarteniana dell'estetica come teoria della sensibilità sia durata, se si va poi a vedere, l'*espace d'un matin*. A parte il fatto che lo stesso Baumgarten identificava lo scopo dell'estetica nella *perfezione* della conoscenza sensibile, con ciò introducendo un discrimine valutativo (la perfezione della conoscenza sensibile è la bellezza, e l'imperfezione la bruttezza), e a parte il fatto che nel corpo della sua opera parlava quasi soltanto di poesia e di retorica, già il suo principale allievo, Georg F. Meier, divulgava il pensiero del maestro in un'opera dal titolo *Fondamenti primi di tutte le belle scienze* (e grosso modo intendeva con ciò belle arti), e nella seconda metà del Settecento la più nota e diffusa opera sull'argomento, la *Teoria generale delle belle arti* di Johann G. Sulzer, definiva l'estetica «filosofia delle arti belle»[22]. Aveva ragione Valéry: 'estetica' è veramente un nome strano.

Capitolo secondo

1. I predicati estetici

È possibile prendere le distanze dall'idea che l'estetica sia una scienza generale della sensibilità anche percorrendo una strada diversa. Se tutti i giudizi che chiamiamo estetici fossero giudizi dei sensi, e, reciprocamente, se tutti i giudizi dei sensi fossero giudizi estetici, allora non vi sarebbe differenza tra due grandi gruppi di predicati che attribuiamo agli oggetti, tra due tipi differenti di qualità. Guardando un fiore possiamo osservare che è rosso, che ha i petali ancora chiusi su se stessi oppure divaricati, che ha uno stelo sottile oppure spesso. Ma possiamo anche dire che è sgargiante, intatto e virginale oppure sfatto e molle, che è elegante e slanciato oppure pesante. Di un albero possiamo osservare il colore delle foglie, e dire che è verde oliva oppure verde scuro, possiamo notare la forma dei rami e dire che li ha a palco o rivolti verso l'alto, possiamo fare attenzione allo spessore della corteccia e misurare l'altezza. Ma possiamo anche dire che l'albero è cupo e contorto o nobile e sereno, possiamo dire che è maestoso o delicato, che è monumentale o giovane. Distinzioni analoghe possiamo fare parlando di un abito, di un mobile, e naturalmente di un'opera d'arte. Una scultura, per esempio un gruppo del Giambologna, ha un determinato peso e una determinata altezza, ha il marmo di un certo colore, ma possiamo anche dire che ha una forma fiammeggiante e ascendente, che appare mossa e ardita, mentre una statua di Baccio Bandinelli tratta magari da un marmo della stessa cava ci parrà greve e ottusa, tozza e inespressiva.

Tra i due gruppi di predicati appaiono subito differenze significative. I primi di ogni serie hanno direttamente a che fare con aspetti sensibili. Mi basta avere gli occhi aperti e non soffrire di disturbi nella percezione del colore per *vedere* che il fiore è rosso, che le foglie dell'albero sono verdi, che il marmo del Giambologna è venato. Viceversa, io non *vedo*, o almeno non vedo nello stesso modo, la virginalità del bocciolo o la maestosità dell'albero. Lo prova la reazione che abbiamo se qualcuno ci contesta l'uso di un attributo del primo tipo e quello di un attributo del secondo. Se qualcuno mi dice che la rosa che io vedo rossa è gialla, probabilmente penserò che abbia una percezione dei colori distorta (se so che la mia è comunemente condivisa), oppure che si sbaglia nel denominare il colore. Al limite, chiederò a qualcun altro di osservare lo stesso fiore e di dirmi di che colore è. Se invece qualcuno trova tozzo l'albero che io giudico slanciato, non mi limito a dirgli di guardare meglio l'albero, che suonerebbe una pura petizione di principio, ma lo invito per esempio a considerare il rapporto tra l'altezza del fusto e l'ampiezza della chioma, ricorro al paragone con una figura umana, lo invito a confrontare l'albero in questione con altri alberi circostanti, sperando che il giudizio comparativo lo porti a rivedere quella prima impressione. Ciò è del tutto palese quando, ad esempio, attribuisco all'albero il carattere della maestosità. Posso immaginare qualcuno che mi dica: «per me non è maestoso, è solo grande». Ma allora, supponendo che si stia parlando del *Castagno dei cento cavalli* in Sicilia,

gli farò osservare che sotto la sua chioma è voce popolare che abbiano trovato rifugio cento cavalieri, che tutto ciò è avvenuto in un'epoca remota, che il tronco è segnato nel profondo dal passaggio dei secoli, che l'albero è stato ritratto da pittori e fotografi.

Sostenere che i termini estetici, come sgargiante, maestoso, elegante, seguono la stessa logica e le stesse condizioni di impiego di termini come rosso, alto, pesante è certamente possibile, ma appare controintuitivo. Ancora una volta, i secondi sono termini 'estetici' solo etimologicamente, perché hanno a che fare con la nostra percezione sensibile; evidentemente i primi, invece, sono 'estetici' in un altro senso, perché hanno a che fare col nostro modo di reagire a certi oggetti e di considerarli soddisfacenti o insoddisfacenti. Finché descrivo un paesaggio in termini ambientali o biologici, elencando le specie vegetali e animali in esso presenti, i tipi di rocce e di sedimenti, l'altezza delle colline e la portata d'acqua dei fiumi, non ho propriamente un paesaggio, ma la descrizione di un ambiente fisico. E se illustro un dipinto ad olio dandone le dimensioni, indicando che tipo di tela è stata usata, quali pigmenti compongono i colori, dove la pittura risulti abrasa ecc., ciò può essere molto utile per una catalogazione, ma non diremmo che la descrizione ci fa entrare in contatto con l'opera e con il suo significato estetico. Possiamo allora osservare che l'esperimento mentale di Kennick suppone tacitamente che il compito di andare in un magazzino e tirarne fuori le opere d'arte sia un compito dello stesso tipo di chi dicesse: vai a prendere tutte e sole le cose che hanno un certo peso, un certo colore, un certo ingombro. Kennick tratta le opere d'arte come le tratterebbe la ditta incaricata di imballarle e trasportarle. Le tratta come se non ci fosse alcuna differenza tra predicati sensibili e predicati 'estetici'.

Possiamo invece stabilire con relativa sicurezza che ci sono proprietà sensibili che non hanno a che vedere con l'estetica. Andando sempre per via di esempi, tutte le sculture hanno un peso, e il peso è una qualità sensibile, cioè può essere avvertito attraverso la sensazione, ma non è una qualità estetica. Naturalmente io posso dire che nei dipinti di Tintoretto avverto la *pesantezza* dei corpi (Jean-Paul Sartre per esempio lo ha notato), e che invece in quelli di Fernando Botero, pur così enfiati, no, e in questo modo dare un giudizio estetico, ma allora non sto parlando della stessa pesantezza, di una pesantezza che si misura in chili o in libbre. Quindi possiamo stabilire – e già questo è sufficiente per respingere l'equivalenza tra estetica e teoria generale della sensibilità – che *non tutti i giudizi dei sensi sono giudizi estetici*. Qualcosa del genere lo sapeva già il buon senso (ci si passi il bisticcio) tradizionale, che escludeva dal novero dei *sensi estetici*, per esempio, il gusto o l'olfatto o il tatto. Dove è da notare che con questo non si nega che dati di questi sensi possano entrare nelle opere d'arte, o che possano essere transustanziati su di un piano immaginativo. Si vuole solo stabilire un discrimine, altrimenti si dovrebbe concludere, a fil di logica, che anche il piacere sessuale è un piacere *estetico*, dato che indubbiamente lo è da un punto di vista etimologico.

Meno ovvia appare la proposizione inversa, e cioè che *ci sono giudizi estetici che non sono giudizi del senso*. Eppure è sufficiente riflettere un momento per vedere che ciò accade di frequente. Per esempio, se si accetta quel che dicevamo nel capitolo precedente sulle opere letterarie, si potrà sostenere che esse non danno mai, o quasi mai, luogo a giudizi dei sensi. Si può immaginare che, se leggo la *Sera fiesolana* di Gabriele d'Annunzio e trovo che i versi siano molli e dolci, questo

sia un giudizio che proviene dai miei sensi (ma non è affatto chiaro quali). Certamente però se osservo che la costruzione della vicenda nei *Fratelli Karamazov* è magistrale o che la figura di Bergotte nella *Ricerca del tempo perduto* è patetica, questi non sono in nessun modo giudizi sensoriali o percettivi. Generalizzando, tutte le qualità che un testo letterario possiede relativamente alla costruzione, all'intreccio, alla profondità dei caratteri, alla psicologia dei personaggi, non sembrano avere nulla a che fare con la sfera del senso. Trasferire queste osservazioni alla pittura o alla musica può parere difficile. Almeno ad un primo esame appare plausibile sostenere che io *vedo coi miei occhi* la cupezza dell'*Isola dei morti* di Arnold Böcklin, o che *avverto con le mie orecchie* il crescendo trascinate del *Bolero* di Maurice Ravel. In realtà, nemmeno questo è così sicuro, perché cosa significa *veder con gli occhi e sentire con le orecchie*, se i processi di visione e di ascolto implicano inevitabilmente l'intervento di categorizzazioni e riconoscimenti che non avvengono nell'organo di senso deputato, se cioè vediamo e udiamo con il cervello almeno quanto con i singoli organi di senso? Ma, senza mettere in campo un'obiezione così generale, ci sono moltissimi aspetti di pitture e musiche che anche con la migliore volontà non possiamo definire sensibili. La sconfinata desolazione del *Cane* dipinto da Francisco Goya, il languore del secondo movimento della *Sonata per violino e orchestra* di César Frank non sono qualità sensibili, tanto è vero che posso immaginare benissimo uno spettatore poco educato, ma che ci vede e ci sente benissimo, rispondere che trova il dipinto di Goya semplicemente stravagante, o incomprensibile, e il concerto di Frank noioso o melodrammatico.

Notiamo che fino ad ora, per dimostrare la nostra tesi che ci sono proprietà estetiche che non sono proprietà sensibili, abbiamo evitato di ricorrere a quelle proprietà che più facilmente si prestano a confutare la tesi contraria, e cioè le proprietà intenzionali e quelle relazionali. Con le prime ci si riferisce usualmente a quelle proprietà che possono essere colte soltanto facendo riferimento alle *intenzioni* dell'autore. Le posizioni formaliste tendono a vedere in ogni interpretazione che faccia leva su ciò che l'autore ha voluto fare e dire una forzatura o una vera e propria eresia critica (è il vecchio argomento della *intentional fallacy* rinverdito dalla critica strutturalistica degli anni Settanta), ma basta pensare ad un fenomeno tanto frequente in letteratura come l'*ironia* per capire che ci sono fenomeni estetici che è assolutamente impossibile notare se si prescinde totalmente dalle intenzioni dell'autore. Come fareste a capire che molti passi di *Gargantua e Pantagruel* o dei *Viaggi di Gulliver* sono ironici se non faceste un qualche riferimento alle intenzioni di François Rabelais o di Jonathan Swift? Ma qualcosa di molto simile vale per le proprietà relazionali, cioè tutte quelle proprietà che un'opera d'arte (ma anche un oggetto qualsiasi) possiede per i suoi rapporti con altri oggetti, con persone, con il proprio tempo o con opere del passato. Il numero di predicati di questo tipo che usiamo quotidianamente è sorprendentemente alto. Discorriamo di un dipinto o di una musica *romantici* o *barocchi*, di un edificio *gotico* o *modernista*, di un romanzo realistico o fantastico, di una *pièce* kafkiana o pirandelliana, ma anche di un mobile *Luigi XV* o *impero*, di un tendaggio *liberty* o *art déco*, di una musica *techno* o *house*. Quanto le proprietà relazionali siano importanti nella nostra considerazione delle opere d'arte, e in generale nella nostra esperienza estetica, si può capire già dal fatto che alcuni degli aggettivi più comunemente usati nei giudizi estetici sono di questo tipo.

Quando parliamo di un lavoro *originale e innovativo*, o, al contrario, *stanco e ripetitivo*, lo possiamo fare solo mettendo in relazione l'opera che abbiamo materialmente davanti agli occhi con molte altre opere che non sono presenti se non nella nostra memoria.

E quanto le proprietà direttamente *sensibili* di un'opera possano contare poco rispetto a quelle non sensibili è dimostrato, infine, da alcuni casi particolari di opere che hanno i caratteri sensibili straordinariamente vicini, o addirittura identici, eppure vengono descritte e valutate con predicati (non sensibili) profondamente diversi, se non addirittura antitetici. Si prenda il caso dei *falsi* in pittura. Un dipinto di Vermeer può esprimere l'amore per il particolare direttamente colto, la passione per gli interni di vita borghese, addirittura l'attenzione per la realtà della civiltà olandese del Seicento. Un dipinto di Han van Meegeren, il grande falsario novecentesco di Vermeer, non può evidentemente esprimere nulla di tutto questo. Al massimo, ciò che noteremo in van Meegeren è l'abilità tecnica, la facoltà mimetica, l'astuzia simulatrice, la capacità di identificarsi con il pittore del passato: tutte cose, evidentemente, che chi *era* Vermeer non poteva in nessun modo avere in mente. Ma qualcosa di simile vale anche per i *pastiches* letterari o le parodie. Un brano dei fratelli Goncourt imitato da Marcel Proust non avrà i caratteri della prosa dei Goncourt, o per meglio dire li avrà, ma solo in superficie, e se dovremo descriverlo ricorreremo a tutta un'altra aggettivazione: non lo loderemo come se fosse veramente dei Goncourt, ma sapendo che è di Proust, e magari cercheremo in esso quelle capacità di immedesimazione che l'autore metterà a frutto nella *Recherche*.

2. I predicati estetici e le loro basi fisiche

Uno dei motivi che concorrono a rendere poco chiara la distinzione tra proprietà estetiche e proprietà sensibili, e quindi favoriscono la confusione tra i due ordini di proprietà, è rappresentato dal fatto che, se risulta poco convincente pensare che le proprietà estetiche non siano altro che proprietà sensibili, pensare che le proprietà estetiche non abbiano rapporto con quelle sensibili risulta ancor più in contrasto con il senso comune. Immaginiamo ad esempio che dopo una visita al Castello Sforzesco di Milano due persone discutano della *Pietà Rondanini* di Michelangelo, e non siano d'accordo sull'impressione che il gruppo desta. Supponiamo che uno dei due, ignorando la genesi dell'opera, interrotta e poi ripresa modificando radicalmente l'impianto iniziale, lamenti che l'insieme gli appaia disunito, e che l'altro discetti invece dell'onda ascendente che percorre i corpi del Cristo e della figura che lo sorregge. Se il primo, spazientito, chiede al secondo se ha notato il braccio isolato sulla sinistra di chi guarda, e l'altro rispondesse che non si era semplicemente accorto della presenza di questo braccio, così come dei resti delle gambe scolpite per il 'primo' Cristo, probabilmente ne inferiremmo che quest'ultimo non aveva guardato bene la scultura, non aveva visto come era effettivamente fatta, e quindi stesse semplicemente riprendendo delle osservazioni trite e non sue. I predicati che attribuiva alla statua ci parrebbero attribuiti senza motivo. Idem se qualcuno discettasse del Cristo portatore di Croce di Michelangelo e non si fosse accorto che ai suoi piedi è scolpita una piccola scimmia. Oppure, per prendere un esempio *in positivo*, supponiamo che uno spettatore non riesca a vedere la grazia e il movimento che percorrono *La Danse* di Henri Matisse. Un altro spettatore

potrebbe fargli notare che nel dipinto tutte le linee sono curve, si legano perfettamente l'una all'altra, in un movimento ininterrotto, senza stacchi o passaggi bruschi.

I dati sensibili, quelli che chiunque possieda la vista è in grado di vedere, non saranno dunque le proprietà estetiche, ma indubbiamente intrattengono con queste un rapporto inaggirabile. Il problema è che non è affatto facile dire in che cosa consista questo rapporto. La tesi che riduce puramente e semplicemente le proprietà estetiche a quelle non estetiche, ovvero ai dati sensibili, è insostenibile, e lo abbiamo visto quando abbiamo argomentato che proprio per questo risulta inaccettabile la concezione dell'estetica come teoria della sensibilità. In effetti, mentre tale veduta sull'estetica è molto presente nel dibattito attuale, la tesi della completa riducibilità delle proprietà estetiche a quelle sensibili lo è infinitamente di meno. La tesi *realista* circa le proprietà estetiche, ossia quella che le considera come dei dati di fatto, indipendenti dal giudizio del soggetto, è tanto rischiosa quanto raramente abbracciata[23]. Una tesi molto più diffusa, messa in circolazione dallo studioso inglese Frank Sibley, sostiene che le proprietà estetiche *dipendono* dalle proprietà non-estetiche (dai dati sensibili), anche se non è possibile determinare preliminarmente, in astratto, se certe proprietà sensibili giustifichino l'attribuzione di una specifica proprietà estetica. In altre parole, se variano le proprietà strutturali, variano anche le proprietà estetiche, quindi fra queste ultime e le prime c'è una relazione di *dipendenza* e di *covarianza*, ma la relazione tra le une e le altre non può essere fissata in condizioni positive di applicazione ma, al massimo, solo in condizioni negative. Il discorso può apparire astruso, ma se lo riportiamo ad un esempio lo diventa assai meno. Se troviamo un disegno *grazioso*, è perché ci sono delle caratteristiche strutturali delle linee che lo compongono che giustificano questo giudizio. È impossibile che, mutando i caratteri delle linee del disegno, esso continui ad apparirci grazioso, o almeno grazioso allo stesso modo. Ma, al tempo stesso, non è possibile che qualcuno decida, semplicemente ascoltando una descrizione del disegno che indichi la curvatura delle linee, se il disegno in questione è effettivamente grazioso o no. Potrebbe accadere che lo giudicassimo tale, ma che poi ispezionandolo verificassimo che quel che avrebbe dovuto costituire la grazia del disegno si sia tradotto in sdolcinatezza, o in leziosaggine. Dunque potremmo al massimo affermare che un disegno con linee spigolose, ad angolo acuto, frastagliate, *non* sarà mai grazioso, ma non che un disegno con linee curve, dolcemente intrecciate, sarà obbligatoriamente tale da suscitare in noi un'impressione di graziosità[24].

Osserviamo, perché ci tornerà utile in futuro, quando parleremo di estetica e morale, che tale modo di vedere si potrebbe riformulare dicendo che il giudizio sulle proprietà estetiche concerne sempre casi singoli. E non è mai elevabile ad un giudizio su di una *classe* di oggetti. Non è possibile, ad esempio, costruire la classe degli oggetti *graziosi*, o quella degli oggetti *leziosi* o *sdolcinati*, perché ciò implicherebbe la possibilità di dedurre, preliminarmente, la fondatezza di un'attribuzione estetica sulla base della presenza di un numero finito di caratteristiche sensibili determinate. Il mio giudizio viene portato sempre e solo su un caso concreto, direttamente ispezionato, e riguarda sempre solo quell'oggetto che ho effettivamente visto e valutato. Pensare che sia possibile altrimenti implicherebbe, ad esempio, che io potessi decidere, sulla sola base di

una descrizione verbale, se un disegno è o no grazioso, se una musica è o no patetica, se un gruppo scultoreo è o no coeso e unitario. E negare questa possibilità ha almeno il vantaggio di andare d'accordo con la nostra esperienza, non foss'altro perché, se fosse possibile indicare *a priori* quali aspetti sensibili produrranno l'attribuzione di un determinato attributo estetico, dovrebbe essere plausibile *insegnare* a qualcuno come rendere grazioso un disegno o unitario un gruppo scultoreo, mentre noi sappiamo che questo non avviene, anzi che spesso neppure chi ha prodotto un'opera riuscita è in grado di dirci come l'ha prodotta, e comunque non ci dirà mai che l'ha prodotta seguendo determinate regole generali.

È nota la distinzione tradizionale in filosofia tra proprietà primarie e secondarie. Le prime, per esempio l'estensione di un corpo, o il numero atomico della sostanza che lo costituisce, sono indipendenti dalla mia percezione, e sono riformulabili in maniera oggettiva. Le seconde, per esempio il colore, sono relative alla mente che le percepisce, e possiedono un grado di oggettività minore. Le proprietà estetiche, se ci collochiamo su questa linea di ragionamento, sarebbero allora proprietà *terziarie*, le quali non sono solo mente-dipendenti, ma richiedono per essere scorte una capacità ulteriore rispetto a quella che consente di percepire le qualità secondarie. Il loro grado di oggettività è dunque ancora inferiore a quello delle qualità secondarie. Il rapporto tra le qualità terziarie e quelle secondarie che abbiamo riassunto nelle tre caratteristiche della *non-riducibilità* (non si possono ridurre ai dati sensibili, non possono essere risolte in essi) della *dipendenza* (le proprietà terziarie *dipendono* da quelle sensibili) e della *covarianza* (le proprietà estetiche variano al variare delle proprietà secondarie) viene spesso riassunto dicendo che le proprietà estetiche *sopravvengono* sulle qualità sensibili. Il rapporto di *sopravvenienza* tra le prime e le seconde esprime proprio la presenza delle tre caratteristiche che abbiamo rilevato, e può essere riformulato dicendo che le proprietà estetiche *emergono* da quelle non-estetiche[25].

3. Che cosa rende estetici i predicati estetici?

Riformulare il rapporto tra proprietà estetiche e proprietà non-estetiche in termini di qualità terziarie, sopravvenienti ed emergenti presenta indubbiamente il vantaggio di legare in modo plausibile le prime alle seconde, anche se lascia aperti parecchi problemi. Non ci dice molto, ad esempio, sulle modalità che legano le une alle altre, e non chiarisce la situazione di quelle proprietà estetiche che non si legano immediatamente alla base sensibile, come quelle proprietà che abbiamo chiamato intenzionali, relazionali o storiche. La difficoltà sulla quale vorremmo soffermarci è però di ordine più generale, e a buon diritto sembra preliminare ad ogni discussione sull'argomento. Come facciamo a sapere quali attributi, proprietà o categorie (abbiamo usato indistintamente queste tre dizioni, e al nostro livello di analisi non sembra necessario sottolineare sulle possibili differenze tra le tre denominazioni) sono estetici, e quali non lo sono?

Prendiamo una lista di predicati come la seguente[26]:

intenzionale
relazionale
storico
contingente

gratehugleo

I termini che vi compaiono sembrano, anche ad uno sguardo superficiale, del tutto eteroclitici. Ci sono determinazioni stilistiche, che si connettono a periodi storici (gotico, barocco, romantico). Ci sono proprietà relative alla forma (lineare, ritmico, geometrico). Ci sono attributi psicologici (riposante, sincero, serio). Ci sono categorie affettive (divertente, triste, insinuante). Ci sono attributi elogiativi (potente, pieno di suspense, lirico) e reprobativi (pomposo, pretenzioso, moralistico). Ci sono persino aggettivi derivati da un unico artista (beethoveniano, kafkiano) o da un movimento estetico (surrealista, simbolista). In che senso sono tutti termini estetici?

La prima cosa che viene da notare è che, per quanto bizzarra sembri la lista, essa non è affatto peregrina. Per esempio, sappiamo tutti che questi termini (e molti altri anche più stravaganti) ricorrono effettivamente nelle nostre descrizioni e valutazioni estetiche. Ma dobbiamo subito aggiungere che una risposta che suonasse «sono tutti termini estetici perché ricorrono nei nostri discorsi sulle opere d'arte» non sarebbe soddisfacente. Non lo sarebbe, non perché scarsamente informativa e sospetta di circolarità (sono termini estetici quelli che usiamo per descrivere le opere d'arte, e sono opere d'arte quelle che descriviamo in termini estetici), ma più semplicemente perché sarebbe una risposta *non vera*. Sappiamo tutti che i termini indicati non li usiamo solo a proposito delle opere d'arte, ma anche parlando di altre cose. Li usiamo parlando della natura, che può essere pittoresca e romantica come e più di un quadro. Ma li usiamo anche parlando di un arredamento, che può essere pretenzioso o pomposo, o di un abito, che può essere molto colorato e geometrico, e anche di una situazione di vita quotidiana, che può essere kafkiana o romanzesca.

In luogo di lasciarsi sconcertare da questa sorta di ubiquità dei termini estetici, cerchiamo di ricavarne qualche indicazione. In prima battuta, la pluralità degli ambiti di riferimento degli attributi estetici non pare affatto confinata ad un numero ristretto di lingue, e al loro uso attuale o, al massimo, moderno. I termini che consideriamo estetici esistono da ben prima che esistesse l'estetica, si trovano anche nelle lingue antiche e, stando alla testimonianza degli antropologi, sono presenti anche nelle lingue delle società etnologiche, in riferimento ad oggetti, ornamenti, danze e canti[27]. Il fatto che essi abbiano un campo di applicazione ben più ampio di quello delle attività che noi oggi consideriamo artistiche costituisce poi un punto di partenza interessante, anche se, beninteso, non più che un punto di partenza. Infatti ci si potrebbe chiedere fondatamente, da parte di chi considera l'estetica soltanto una filosofia dell'arte, quali ragioni ci siano per

ritenere che esista un'esperienza estetica più ampia di quella artistica, dato che precisamente questa esperienza non può fare affidamento su di un'intuizione pre-teoretica comunemente condivisa, come sembrerebbe confermato dal fatto che manca un termine non tecnico per indicarla, e che il termine tecnico stesso appare derivato e non sempre condiviso (il sostantivo 'estetico' è ambiguo, e così la dizione l'«esteticità», per cui bisogna parlare piuttosto di «esperienza estetica»).

Dire che la nostra esperienza di oggetti comuni, comportamenti, situazioni, spettacoli naturali, è suscettibile di essere valutata esteticamente sembra presupporre già sempre una presa di posizione teorica, che ritrovi un'unità *dietro* queste forme di valutazione. Indicare allora la presenza di termini che non si possono ridurre a meri giudizi percettivi, e che estendono il loro impiego, contemporaneamente, alle opere d'arte e a molte altre manifestazioni, può essere una strada per cominciare a comprendere che parlare di un'esperienza estetica potrebbe anche non essere un puro costrutto artificiale, imputabile *soltanto* ad una teoria. Appare ragionevole, insomma, rovesciare lo scetticismo diffuso nei confronti della nozione di esteticità, per esempio quello scetticismo che considera il riferimento ad esperienze estetiche come una pura superfetazione ideologica, frutto della particolare situazione culturale di certe epoche e paesi (in sostanza, la civiltà borghese europea, a partire dal Settecento, cioè quella civiltà che ha prodotto le teorie filosofiche dell'estetica), e considerare ad esempio il fatto che noi possiamo impiegare termini estetici in riferimento a diversi manufatti, anche non dichiaratamente artistici, a paesaggi ed enti naturali, oltre che, beninteso, a poesie, pitture, film e lavori teatrali, come un fatto che aspetta una spiegazione, e che proprio i negatori dell'esistenza di qualcosa come l'esperienza estetica avrebbero l'onere di mostrare insussistente.

Constatare l'esistenza di termini estetici e registrare la varietà dei loro campi di applicazione non significa ancora, certamente, indicare che cosa essi abbiano in comune e cosa ci permetta di identificarli. I tentativi in proposito sono stati molti, e spesso non soddisfacenti. La proposta iniziale di Sibley, ad esempio, è stata quella di considerare estetici quei termini che richiedono per essere utilizzati una facoltà speciale, il *gusto*, che va appunto oltre la semplice capacità di registrare i dati dei sensi e manifesta una capacità di discernimento superiore all'ordinario. La risposta non è peregrina, già solo per il fatto che si connette (anche al di là delle intenzioni esplicite di Sibley) ad una lunga tradizione che coincide sostanzialmente con il processo che ha portato alla nascita dell'estetica moderna. A partire dal Quattrocento, prima in Italia e in Spagna, poi nel resto d'Europa, si fa strada una distinzione tra giudizio e gusto, si comincia a differenziare tra il giudizio basato su regole intellettuali e un altro tipo di valutazione, che sembra unire una dimensione sensibile ad una dimensione ulteriore, anche se viene denominata mediante la trasposizione metaforica di uno dei cinque sensi tradizionali (il gusto del palato). Ci torneremo (cfr. cap. VII). Ma intanto va notato che, amputata del suo retroterra storico, la tesi che i predicati estetici sono quelli che richiedono gusto per essere applicati sembra cadere appieno nella circolarità: i predicati estetici sono quelli che richiedono gusto per essere impiegati, e il gusto è la capacità di impiegare i termini estetici. Inoltre la tesi di Sibley presenta il difetto di concepire il gusto come una facoltà eccezionale, cosa che invece proprio la frequenza dei predicati estetici nel discorso comune porterebbe a escludere.

Ma altrettanto insoddisfacente risulta il tentativo di chi ha ridotto ad una semplice sottoclasse delle qualità estetiche le proprietà di gusto[28], mettendole sullo stesso piano delle proprietà gestaltiche (cioè relative alla forma), di quelle emotive, di quelle affettive e di quelle comportamentali. Il rapporto delle qualità estetiche con il gusto, ovvero con una capacità di discernimento, non è avventizio, è sostanziale. Risulta più produttivo riflettere sulla presenza, all'interno dei predicati estetici, di predicati che sono strettamente valutativi. Sono quei predicati che non hanno, e *pour cause*, un uso non estetico, come bello, brutto, elegante. Ora, non è che gli altri predicati estetici siano meno valutativi di questi. Lo dimostra il fatto che, ad esempio, le valutazioni dei critici non hanno mai o quasi mai bisogno di esprimersi con questi termini, che appartengono piuttosto alle reazioni comuni e spesso sembrano ammutolire nella semplice interiezione («Che bello!»). Risulta difficile, insomma, trovare un denominatore comune all'impiego dei predicati estetici al di fuori del fatto che essi hanno sempre una curvatura valutativa. Rispetto ai termini di pura approvazione o disapprovazione, essi presentano però una caratteristica congiunzione di determinazioni valutative e descrittive. Descrivono valutando e valutano descrivendo, come risulta chiaro dal fatto che mentre i primi sono intercambiabili, cioè riferibili a qualsiasi evento od oggetto, i secondi non lo sono (non ogni opera d'arte, non ogni paesaggio potrà essere sublime, grazioso, spontaneo o manierato).

Ci riallaceremo più volte a questa considerazione, per esempio nel cap. VIII. Ma intanto, vale la pena di notare che una caratteristica saliente del lessico estetico sembra essere proprio la capacità di conferire un aspetto valutativo ad una gamma di termini molto ampia, persino quando essi non sembrano avere nessuna disposizione particolare ad essere impiegati in questa accezione. Reciprocamente, appare chiaro che moltissimi termini estetici non sono affatto tali quando sono utilizzati senza alcun riferimento valutativo. Trasparente appare il caso delle cosiddette proprietà emotive, che *non* sono termini estetici quando vengono impiegate in riferimento alla mera descrizione di stati sentimentali. Trovare triste una persona non è usualmente una qualificazione estetica, anche se può diventarlo, mentre lo è se viene riferita a un paesaggio o a un romanzo. Va da sé che la disponibilità ad essere usati valutativamente è al massimo una condizione necessaria, ma non sufficiente perché un termine sia riconosciuto come estetico, dato che vi sono altri termini valutativi che non hanno a che fare con l'estetica (tipicamente, il linguaggio dell'approvazione o riprovazione morale). Bisognerà dunque trovare un ulteriore criterio di identificazione. Quanto all'obiezione spesso avanzata da chi ritiene che le proprietà estetiche siano intrinsecamente valutative, e cioè il fatto che uno stesso termine può valere ora come lode ora come biasimo (si pensi ad un aggettivo come 'sentimentale' riferito ad un film), essa non sembra davvero un'obiezione, dato che biasimare e lodare sono pur sempre le due facce di uno stesso processo valutativo. E, una volta riconosciuto tale carattere, tanto vale ammetterlo senza ambagi, piuttosto che ricorrere a *distinguo* persino troppo sottili, come sarebbe osservare che si tratta di proprietà che *fondano* il valore ma non lo incarnano, di *value-grounding qualities*[29].

Per ora notiamo, accanto al suo impianto valutativo, un altro carattere del lessico estetico: la sua incontornabilità, l'impossibilità di stabilire per lui netti

confini. Non ci sono termini dei quali si possa escludere *a priori* l'impiego in senso estetico, e lo sforzo di chiudere l'elenco delle categorie estetiche è destinato sempre ad esser frustrato. Basta prendere un passo di qualche grande critico per farne l'esperienza. Ecco Giacomo Debenedetti sul primo d'Annunzio:

Destato da oscuri, inarticolati appelli; sollecitato dalla carezza evasiva e urgente di mille tentacoli ciechi, l'artista sente che nuove figure sono per nascere per lui. In quel loro primo sorriso e annunzio, esse paiono già palesarsi come forme: instabili forme, ora prossime in apparenza a lasciarsi ghermire, ora più distanti, labili, pronte per un fiato di vento a dileguarsi [...] Questo è il primo baluginare dell'ispirazione, balbuziente e musicale, tentatore e sguisciente, invitante e nemico, tanto è vero che a ragione è chiamato 'tormento'[30].

Oppure Cesare Brandi su di un dipinto del Romanino:

La circolazione di una luce che plasticizza oltre al colore anche la stesura delle figure, conferisce al dipinto come il crisma del nuovo secolo, ma lascia alla pittura una cadenza di gusto un po' terragno, che appena è riscattata dalla sugosità timbrica. In realtà c'è nel Romanino il gusto dei succhi della frutta matura, di un colore crudo come la polpa di un cocomero, ma nello stesso tempo la pastosità indotta dalla luce che è come se rimpastasse il colore, assicurando una stesura larga, un'atmosfera d'aria calda, in cui il colore si produce come un'essudazione[31].

Davvero, non pare proprio che ci siano limiti all'uso di qualificativi in senso estetico.

Capitolo terzo

1. Valutazione e scelta

Torniamo di nuovo nel grande magazzino di cui parla Kennick. Dopo quello che abbiamo visto nel secondo capitolo, siamo in grado di inferire che il comportamento di coloro i quali sono stati incaricati di tirare fuori dal magazzino tutte e sole le opere d'arte ha evidentemente un qualche rapporto con l'uso dei predicati estetici di cui ci siamo occupati. Non solo è probabile che i soggetti in questione accompagnino lo svolgimento del loro ingrato compito con espressioni verbali attinte dal novero dei predicati estetici, per esempio utilizzandoli come esclamazioni mentre scelgono le opere selezionate, ma è prevedibile che, se interrogati, le utilizzino come *ragioni* della loro scelta. Diranno che hanno scelto quel disegno perché aggraziato, quel dipinto perché vivace, quella statuetta perché piena di movimento, e così via. In questo momento non ci interessa sapere in che senso queste affermazioni sarebbero delle *giustificazioni* del comportamento seguito, cioè delle *ragioni* in senso forte. Anche se, come abbiamo visto, i medesimi predicati estetici possono assumere un peso molto diverso in determinate circostanze, operando talora persino in due sensi opposti, occorre però dire che solitamente il disaccordo non sorge circa il valore della qualificazione, ma sulla fondatezza di quest'ultima. Non si discute, cioè, se un disegno aggraziato sia un'opera d'arte, ma se presenti o meno la caratteristica della grazia, e allora sono le proprietà non-estetiche di base a venire portate come fondamenti del giudizio. Quando il disaccordo sorge sul predicato col quale caratterizziamo l'opera, di solito viene risolto o almeno chiarito disambiguando il termine impiegato, cioè sostituendolo con uno più preciso. Due spettatori possono entrambi dire che *I ponti di Madison County* di Clint Eastwood è un film sentimentale, ma l'uno intenderà che esprime in modo convincente il nascere e il finire di una passione, l'altro che è *troppo* sentimentale, cioè melodrammatico ed eccessivamente patetico.

Più avanti torneremo a chiederci se e come il riconoscimento di proprietà estetiche fondi il giudizio che diamo sulle opere e sugli oggetti, anche se intravediamo fin da ora, sulla base della nostra esperienza, che questo *fondare* ha un senso diverso da quello che ha quando lo impieghiamo nella conoscenza scientifica e anche nell'esperienza quotidiana. Più che di *ragioni* in senso forte parleremo di *motivi* e di *occasioni* che indirizzano il nostro giudizio, e in ogni caso, pur continuando ad usare il termine 'ragioni', non avremo la pretesa di *dimostrare* la nostra scelta, ma soltanto di argomentarla e di renderla plausibile. Del resto è così che impariamo ad usare i termini estetici: non scoprendo una volta per tutte le condizioni che li determinano, ma piuttosto *osservando* come vengono impiegati ed attenendoci agli *esempi* che abbiamo incontrato. Tipicamente, effettuando confronti con l'uso di un termine a proposito di opere e circostanze diverse da quelle che abbiamo dinanzi al momento. Nel caso del film portato ad esempio ci riferiremo, per confronto, ad opere che noi o altri consideriamo comunemente

melodrammatiche ed eccessivamente patetiche, oppure ad opere che esprimono compiutamente una passione, ma anche queste non saranno mai ragioni *ultime*. Solo nuovi riferimenti, anche essi suscettibili di essere discussi e di produrre nuove divergenze e convergenze. Potremmo immaginare che uno dei due interlocutori citi ad esempio *Il dottor Živago* (il romanzo di Boris Pasternak o il film di David Lean), e che la discussione si sposti quasi negli stessi termini su questi nuovi esempi.

Quel che certamente non avverrà è che l'uno *obblighi* l'altro ad usare il medesimo attributo: potrà convincerlo, instillargli dubbi, fargli cambiare opinione, ma mai in forza di un ragionamento cogente: i termini estetici, lo abbiamo visto, non *dipendono* in senso logico dalla loro base fisica, non possiamo *prescrivere* le loro condizioni di impiego. Gli oggetti ai quali riferiamo un determinato predicato non costituiscono una *classe*. Non c'è la classe degli oggetti graziosi, vivaci, sentimentali ecc. Ma allora, se il compito al quale sono chiamati i clienti del magazzino di Kennick è quello di tirare fuori tutte e sole le opere d'arte, e se questo 'tirare fuori' deve necessariamente accompagnarsi, implicitamente o esplicitamente, all'attribuzione di determinati predicati estetici, e se, infine, tali predicati estetici non sono equiparabili ad una classe, cominciamo a capire meglio la problematicità del gesto apparentemente banale che Kennick presuppone. Andare a vedere se ci sono oggetti graziosi, eleganti, squisiti, *non* è lo stesso che andare a vedere se ci sono oggetti a forma di parallelepipedo, di cilindro, od oggetti di legno o di alluminio. Questi ultimi costituiscono una classe, e riconoscere la loro appartenenza è possibile sulla base di procedure determinate. Lo stesso *non* accade con le proprietà estetiche che spiegano (anche se non fondano o motivano in senso cogente) le scelte.

Perché appunto di questo si tratta, di una *scelta*. Il modo in cui Kennick tende a presentare la situazione è fatto apposta per occultare tale aspetto: si parla di portare via *tutti* gli oggetti che sono opere d'arte, cioè *tutte* le pitture, *tutte* le sculture ecc. Ma la situazione nella quale di solito ha senso la domanda posta al nostro immaginario visitatore di un grande magazzino è molto diversa, dato che per lo più si tratta di *scegliere* tra più opere, tra un numero maggiore di oggetti. La situazione costruita dall'esperimento mentale dal quale abbiamo preso avvio è artificiale, mentre quella che qui prospettiamo è talmente frequente da costituire in qualche modo il prototipo stesso della discussione in materia di estetica, dove solitamente non si discute su questo *e* quello, ma su questo *piuttosto che* quello, questo *in misura maggiore* di quello. Il giudizio estetico è solitamente comparativo, e lo è sempre in maniera implicita, dato che viene proferito sulla base di un *confronto* con opere paragonabili, come dimostra il fatto che uno degli argomenti classici per mettere fuori gioco una presa di posizione in materia è quello di argomentare la non pertinenza dell'esempio scelto.

Nella scelta estetica, che dunque è solitamente un giudizio *preferenziale*, i criteri entrano quindi secondo principi che andranno definiti, e che non sono quelli che seguiamo quando si tratta di conoscere come è fatto qualcosa, come funziona, e così via. Tra i criteri, che sono per lo più indicati dai *predicati estetici*, non rientra evidentemente proprio l'unico sul quale Kennick si sofferma, cioè la *definizione* dell'arte. Vi immaginate qualcuno che cerca di capire se quella che ha davanti è un'opera d'arte sulla base di una definizione dell'arte stessa? Le definizioni tradizionali dell'arte, a partire da quella, gloriosa e durevolissima (è la risposta

che in Occidente si è data alla domanda su che cosa sia l'arte per due millenni e oltre, dall'antica Grecia a tutto il Settecento), che l'arte è *mimesis*, imitazione della natura, non erano certo pensate per questo scopo, anche perché per lunghissimo tempo sapere se qualcosa era o no arte non sembrava così urgente come può sembrarlo a noi. Che cosa fosse arte era più o meno pacifico per il fatto che i prodotti artistici portavano, per così dire, impresse su di sé delle chiare *marche di artisticità*. Si pensi, per esempio, a quanto avveniva nel campo di quella che oggi chiamiamo *letteratura* (una denominazione che, appunto per quello che stiamo dicendo, è un conio recente, di un paio di secoli al massimo[32]): i prodotti linguistici che aspiravano ad essere riconosciuti come artistici erano distinti per la forma, per esempio per l'uso del metro, oppure per il fatto di impiegare un linguaggio elevato, subito riconoscibile come artistico. Oppure si pensi al caso della scultura, dove l'intenzione artistica era per lo più già denunciata dalla scelta del materiale (marmo o bronzo, o al massimo legno e terracotta). E si confronti questa situazione con quello che accade nell'arte di oggi, dove un romanzo può tranquillamente essere scritto in prosa, e in un linguaggio del tutto corrente, oppure una scultura può essere fatta assemblando pezzi di automobile pressati, o cioccolata, o realizzando fantocci impagliati.

Ecco un'altra osservazione pertinente sull'esperimento di Kennick: esso sembra dare per scontata una situazione che è stata vera in passato, quando era piuttosto facile stabilire, diciamo così, a uno sguardo superficiale se qualcosa era o no arte, mentre è del tutto chimerica in un'epoca nella quale le opere d'arte sembrano fare di tutto proprio per dissimulare il loro essere opere d'arte, e capire se qualcosa è o no arte richiede un giro molto più lungo, e anche un impegno concettuale molto maggiore.

A questa situazione intricata si è cercato di trovare una via di uscita appunto fornendo un criterio di identificazione delle opere d'arte mediante una definizione dell'arte che fosse anche *operativa*, cioè che permettesse di decidere se qualcosa è arte o no. Queste definizioni avevano un aspetto molto diverso da quello delle definizioni, o presunte tali, ricavabili dalle estetiche tradizionali, filosofiche, le quali non erano affatto pensate per questo scopo, ma servivano ad altro, per esempio a caratterizzare l'arte rispetto ad altre attività umane, ad esplicitarne la funzione, a chiarire i motivi della sua importanza e i bisogni ai quali l'arte risponde. Oltre alla veneranda definizione dell'arte in termini di imitazione, appartengono a questa categoria le teorie che identificano l'arte con l'espressione, diffuse già dal Settecento e particolarmente influenti a partire dal Romanticismo o che vedono in essa una forma di conoscenza, seguite nell'ambito delle filosofie idealistiche (Hegel) e neo-idealistiche (Croce). Rispetto alle definizioni tradizionali dell'arte come imitazione, espressione, conoscenza, le nuove definizioni apparivano dunque per un lato più ambiziose (dovendo avere una applicabilità immediata), per un altro assai più sobrie e dimesse. Molte di esse, infatti, hanno messo subito le mani avanti dicendo che ambivano sì a definire l'arte, ma in un senso puramente classificatorio, cioè indipendentemente dal fatto che le opere d'arte in questione fossero riuscite o no, fossero *buone* opere d'arte. Le nuove definizioni proposte, si è detto, prescindevano da qualsiasi *valutazione* dell'arte, mirando ad appurare semplicemente se qualcosa sia arte o no, indipendentemente dal valore dell'opera.

2. Definire l'arte?

Per un cinquantennio buono, dalla metà degli anni Cinquanta del Novecento fino ai primi anni del nuovo millennio, l'estetica in lingua inglese, cioè larghissima parte dell'estetica di tradizione analitica, ha presentato quello della definizione dell'arte come uno dei suoi compiti fondamentali, e quindi come uno dei campi costitutivi di ciò che deve essere un'estetica. Le due riviste più accreditate dell'estetica anglosassone, il «Journal of Aesthetics and Art Criticism» e il «British Journal of Aesthetics», per decenni hanno ospitato saggi sull'argomento, e spesso le introduzioni generali all'estetica provenienti dall'ambito analitico hanno ruotato essenzialmente attorno al problema della definizione. Molte opere complessive sull'estetica, e molte introduzioni alla disciplina, si sono tradotte di fatto in una rassegna delle varie definizioni dell'arte proposte in ambito analitico. Per esempio il volume *Theories of Art Today*, curato nel 2000 da Carroll, di fatto si occupa esclusivamente di questioni attinenti alla definizione dell'arte, e lo stesso accade nel volume di taglio divulgativo, ma che ha avuto circolazione anche in italiano, *La questione dell'arte* di Nigel Warburton. In altre parole, quello della definizione dell'arte è sembrato essere il problema centrale di ogni estetica, il suo banco di prova.

Paradossalmente, all'origine di questo lungo dibattito si trova il diffuso scetticismo che era subentrato nella filosofia influenzata dal pensiero del tardo Wittgenstein circa la possibilità di fornire una definizione dell'arte, come di altre attività umane, sulla base di condizioni necessarie e sufficienti. L'arte, si argomentava, possiede tra i suoi caratteri salienti quello di essere un concetto *aperto*, cioè continuamente incrementato dall'apparire di nuove opere, nuove forme, nuove tendenze. Presumere di poterne afferrare l'essenza racchiudendola in un numero finito di proprietà significa tradire proprio quell'aspetto creativo e innovativo dell'arte che sembra costituirne il tratto più proprio. Questa posizione era sostenuta nel saggio assai influente di Morris Weitz *The Role of Theory in Aesthetics*, del 1956, nel quale il compito di definire l'arte veniva dichiarato non semplicemente arduo, ma concettualmente contraddittorio, in quanto è possibile enumerare le condizioni necessarie e sufficienti solo dei concetti chiusi, e non di un concetto, come quello di arte, nel quale «condizioni (e casi) nuovi sono costantemente apparsi, e sicuramente continueranno ad apparire»[33].

Nel tentativo di aggirare l'ostacolo così presentato, si è obiettato che non necessariamente l'aspetto comune delle opere d'arte deve essere una qualche caratteristica manifesta, potendo trattarsi di una proprietà *relazionale*, non visibile. Weitz aveva paragonato il concetto di arte alla nozione di 'gioco' in Wittgenstein, e aveva sostenuto che anche tra le opere d'arte, come tra i giochi, sussistono delle *somiglianze di famiglia*. Ma nel caso di queste ultime, si fece osservare, per sapere che sono appunto somiglianze di famiglia, e non accidentali, io debbo sapere che coloro che presentano somiglianze sono stretti da un vincolo genetico, e questo non lo posso sapere semplicemente osservando gli individui che ho davanti: debbo possedere delle informazioni che non sono immediatamente percepibili, perché essere legati da un vincolo di discendenza è una proprietà relazionale e non visibile. In pratica, questo ha significato che alle definizioni *funzionali*, che definiscono l'arte sulla base dello scopo che essa vuole raggiungere, si sono venute sostituendo le definizioni *procedurali*, basate cioè sui *procedimenti* messi in opera per riconoscere a qualche oggetto la qualifica di

artisticità. Ma le definizioni funzionali di solito si appoggiano alla nozione di esperienza estetica, perché individuano nell'opera d'arte un oggetto che ha per scopo quello di rendere possibile una tale esperienza. Nel transito dalle definizioni funzionali a quelle procedurali andava perduto ogni legame con l'esperienza estetica, e ciò accadeva perché si muoveva dalla convinzione che mentre nel primo tipo di definizioni è implicito un presupposto valutativo (è arte ciò che raggiunge almeno in parte il proprio scopo, cioè l'arte riuscita, mentre l'arte che fallisce il proprio scopo *non è arte*), le seconde sarebbero state libere da tali presupposti. Le teorie procedurali ci permetterebbero insomma di capire se qualcosa è arte indipendentemente dal suo valore.

È del massimo interesse allora, per noi, capire se tali teorie riescano davvero nel loro intento. Cominciamo ad esaminare quella che è forse la più nota, o la più famigerata, di queste teorie, quella proposta da George Dickie e che va sotto il nome di *teoria istituzionale dell'arte*. In tale teoria gioca un ruolo centrale la nozione di *mondo dell'arte*, che era stata introdotta da Danto in un saggio del 1964 che recava proprio quel titolo. Per Danto il mondo dell'arte è innanzi tutto un mondo di idee, di pensieri e di teorie sull'arte. Per riconoscere che qualcosa è un'opera d'arte, argomentava Danto, è sempre necessario un *sapere*, una riflessione filosofica sull'arte. Ciò che fa la differenza tra due cose materialmente e aspettuivamente identiche (per esempio le scatole *Brillo* fabbricate da Andy Warhol e quelle identiche in vendita nei supermercati) è sempre una certa teoria dell'arte: «è la teoria che eleva [una di esse] al mondo dell'arte e le impedisce di collassare nell'oggetto reale che essa è»[34]. Accentuando gli aspetti sociologici e, appunto, istituzionali della nozione di *mondo dell'arte* proposta da Danto, Dickie si sforzava allora di definire l'arte come una pratica sociale qualsiasi, sulla base delle convenzioni sociali in cui le opere sono esperite. Ogni opera d'arte appare vivere in un contesto che è fatto di persone ed istituzioni. Un'opera d'arte figurativa, ad esempio, presuppone l'esistenza di musei, gallerie d'arte, critici, studiosi di Storia dell'arte, amatori e acquirenti. Un film deve esser proiettato in una sala, e ci sono festival, rassegne, riviste che si occupano dei nuovi prodotti in uscita. Queste istituzioni e questi addetti ai lavori non si limitano a fare da tramite tra l'opera e il pubblico (e anche quest'ultimo appartiene in fondo al mondo dell'arte), ma sono loro a conferire alle opere lo *status* di opera d'arte. Nel descrivere così il procedimento attraverso il quale si arriva a riconoscere qualcosa come un'opera d'arte, Dickie esasperava un tratto proprio di opere nate in una situazione del tutto particolare, come i *ready made* di Duchamp, nei quali un oggetto assolutamente privo di caratteristiche 'estetiche' appariscenti veniva isolato ed esibito come un'opera d'arte. Questo procedimento non è affatto innocente, perché non è un buon modo di fare teoria fare la teoria a partire da casi estremi e particolari: cosa diremmo di un economista che studiasse il valore delle merci a partire da quelle particolarissime merci che sono le opere d'arte?

[35]

Sulla base delle nozioni di conferimento di *status* e di mondo dell'arte, Dickie credeva di poter formulare la propria teoria in questi termini:

Un'opera d'arte in senso classificatorio è 1) un artefatto, 2) un insieme delle proprietà del quale ha fatto sì che gli venisse conferito lo status di candidato all'apprezzamento da una o più persone che agiscono per conto di una determinata istituzione sociale (il mondo dell'arte)[36].

Successivamente, Dickie ha proposto una seconda versione della propria definizione, che si presenta assai più articolata ma non sostanzialmente dissimile, e che comporta cinque passi definitivi: 1) un artista è una persona che partecipa consapevolmente alla produzione di un'opera d'arte; 2) un'opera d'arte è un artefatto di un tipo creato per essere presentato ad un pubblico del mondo dell'arte; 3) un pubblico è un insieme di persone preparate in qualche misura a comprendere l'oggetto che è loro presentato; 4) il mondo dell'arte è l'insieme di tutti i sistemi dei mondi dell'arte; 5) il mondo dell'arte è una cornice per la presentazione di un'opera da parte di un artista al pubblico di un mondo dell'arte.

Dalle definizioni di Dickie sembra del tutto assente ogni riferimento alla *storicità* dell'opera d'arte. Il mondo dell'arte di Dickie è un mondo senza storia e senza divenire, dove tutto lascia pensare che una volta raggiunto lo *status* di artisticità non si possa più tornare indietro, e che il riconoscimento di un oggetto come un'opera d'arte non sia legato a condizioni variabili nel tempo. Questa supposizione però contrasta con la nostra esperienza della variabilità di ciò che viene riconosciuto come artistico nelle varie epoche e con la constatazione che molte opere, per così dire, entrano ed escono dal novero di quelle considerate artistiche al variare dell'idea di arte attraverso le epoche storiche. Proprio per ovviare a questa caratteristica della teoria istituzionale dell'arte, un altro studioso americano, Jerrold Levinson, ha proposto nel 1979 una definizione *storica* (o, come vedremo, *storico-intenzionale*) dell'arte, poi variamente rielaborata. Bisogna però fare attenzione: la teoria di Levinson non vuole affatto opporsi a quella di Dickie, dalla quale in parte deriva e che si propone piuttosto di integrare con una considerazione dinamica, che riconosca il ruolo giocato dalla storia nel nostro riconoscimento di artisticità. L'idea di partenza è che ciò che consideriamo *oggi* come arte dipenda da quel che abbiamo considerato arte in precedenza. Levinson insomma rimpiazza il criterio costituito da una istituzione socialmente strutturata, come è il mondo dell'arte di Dickie, con una tradizione storicamente stabilita. L'artisticità dell'opera d'arte continua ad essere una qualifica che non dipende da proprietà intrinseche, funzionali, ma dal fatto che si costituiscano legami proceduralmente corretti con altri manufatti.

Perché qualcosa sia arte, allora, deve essere stata concepita come tale da chi l'ha prodotta. La teoria riconosce dunque un ruolo decisivo all'*intenzione* del produttore, ed ecco perché la definizione che ne scaturisce può essere chiamata anche una definizione di tipo *intenzionale*. Questa circostanza implica che quanto viene prodotto con l'intenzione che venga fruito come un'opera d'arte deve essere in qualche maniera legato all'arte precedente, ossia ha bisogno di essere intenzionalmente legato all'arte che c'è già. Se il lavoro dell'artista che produce l'opera non comportasse un legame *cosciente* con almeno alcune delle opere d'arte precedentemente prodotte, non potremmo dire che quel che sta attualmente producendo è arte. Su queste basi, Levinson può proporre la propria definizione dell'arte, dapprima in una forma tecnica che risparmiamo al lettore, poi in forma più discorsiva: «per qualcosa essere un'opera d'arte in un tempo qualsiasi significa essere intenzionalmente connesso ad opere che la precedono»[37].

3. Definizione e valutazione

Questi tentativi di definizione dell'arte non possono non suscitare, specie in chi proviene da una tradizione filosofica 'continentale', un senso di delusione: si ha

l'impressione che, piuttosto che affrontare l'argomento in piena serietà, si volesse ricorrere ad un escamotage teorico. Ognuna delle due definizioni, poi, presta il fianco a parecchie obiezioni circostanziate, che talora sono le medesime per l'una e per l'altra. La definizione istituzionale di Dickie riesce a stento ad occultare il suo carattere circolare, dato che so che cos'è un mondo dell'arte solo se so già che cos'è arte, e viceversa; è vaga sulla questione del conferimento di *status*, che sembra far leva sull'analogia con quel che avviene nel campo di istituzioni assai più strutturate di quanto non sia il mondo dell'arte, come la Chiesa che può conferire lo *status* di sacerdote o l'università che può conferire quello di 'laureato', ma che dispongono entrambe di ordinamenti costituiti, operatori riconosciuti e che possono compiere gli atti indicati solo nella loro veste ufficiale ecc.; inoltre è una teoria molto poco informativa, dato che può esser utilizzata per definire qualunque attività, della quale non siano immediatamente evidenti gli scopi, attraverso il rinvio alle condizioni consuete del suo esercizio (come se definissi la filosofia dicendo che è quel che viene insegnato nelle università e nelle scuole sotto questo nome), e contemporaneamente si dimostra incapace di dire alcunché sui prodotti che nascono al di fuori dei luoghi deputati (si pensi al caso dell'artista *naïf* prima che di lui si accorga la critica, oppure a quello del filosofo senza patente accademica, che pure ha una tradizione illustre da Kierkegaard a Sartre).

Il limite che più ci interessa evidenziare, però, è un altro, ed è quello che possiamo esplicitare pensando alla dizione usata da Dickie, 'candidato all'apprezzamento'. Questa forma involuta viene scelta proprio per salvaguardare il fatto che all'opera in questione basta il fatto di essere offerta all'apprezzamento, e non è necessario che lo abbia effettivamente conseguito. E tuttavia, possiamo certamente chiederci: che tipo di apprezzamento? Le cose possono essere apprezzate per i motivi più diversi, per la loro utilità, per il loro valore economico, per i legami affettivi che intratteniamo con esse. In nessuno di questi casi abbiamo a che fare con qualcosa che ci aiuti a riconoscere l'oggetto in questione come un'opera d'arte, ed è evidente perché. Non è qualsiasi tipo di apprezzamento a far sì che noi consideriamo qualcosa un'opera d'arte, ma un apprezzamento *estetico*. Con ciò però si torna proprio a quegli aspetti che Dickie voleva mettere da parte, e che sono emersi dall'esame dei predicati estetici.

L'aspetto decisivo e *critico* della teoria istituzionale è rappresentato dal fatto che essa, lungi dal fare veramente a meno di ogni criterio valutativo, lo occulta e lo disloca semplicemente attribuendolo ad altri, ai membri del mondo dell'arte. Qualcosa è arte perché qualcun altro ci dice che lo è. Ma allora ciò che vorremmo sapere è proprio perché lo fa, sulla base di quali convinzioni, di quali scelte. Le scelte non vengono in primo piano solo perché vengono demandate ad altri. Proprio come accadeva in una vecchia e a suo modo fortunata definizione o non-definizione dell'arte proposta da uno studioso italiano di estetica, Dino Formaggio, il cui volume sull'arte si apriva con la frase «Arte è tutto ciò che gli uomini chiamano arte»[38]. Va bene, ma vorremmo sapere perché lo fanno, e se le loro ragioni sono buone o cattive. Vorremmo essere noi a decidere i criteri, non essere costretti surrettiziamente ad accettare i criteri degli altri.

La teoria istituzionale riesce ad esser così apparentemente priva di condizioni restrittive e valutative solo perché scarica il peso delle scelte e delle valutazioni sugli altri. La pretesa, che così si raggiunga una definizione dell'arte in senso classificatorio, cioè tale da riguardare non solo le opere d'arte riuscite, ma anche

quelle malriuscite o brutte, si traduce così in una mera illusione. In senso puramente classificatorio, qualsiasi oggetto prodotto da mani umane sarebbe un'opera d'arte, e ogni ulteriore differenziazione al fine di afferrare quelle che veramente consideriamo opere d'arte reintrodurrebbe in un modo o nell'altro un presupposto valutativo.

Anche la teoria storico-intenzionale di Levinson desta immediatamente il sospetto di circolarità, perché per sapere che cosa è arte in un determinato tempo storico debbo già sapere che cosa veniva considerato arte in un momento precedente. A differenza di quella di Dickie, però, la definizione di Levinson riserva un ruolo centrale alle *intenzioni* con le quali un determinato oggetto è stato prodotto, e con ciò si avvolge in ulteriori problemi. Per esempio potremmo chiederci: *quali* intenzioni contano? Solo quelle dell'artista, o anche quelle dei critici, del pubblico ecc.? Deve trattarsi di intenzioni esplicitate, o possiamo ritenere sufficienti delle intenzioni, per così dire, implicite? Più che questo tipo di difficoltà, però, a noi preme segnalarne altre, di diverso ordine. La definizione di Levinson ritiene necessario, perché un manufatto venga considerato un'opera d'arte, che esso debba «essere considerato o guardato in uno dei modi in cui sono state guardate le opere d'arte del passato». Ma, lungi dal semplificare le cose, questo requisito le complica. Infatti ci rendiamo subito conto che le opere d'arte sono state considerate in molti modi diversi, che spesso hanno poco o nulla a che vedere con la loro artisticità. Per esempio, sono state guardate come oggetto di venerazione, e persino di adorazione religiosa, sono state ritenute dei repertori di sapienza, e persino, almeno alcuni generi di opere d'arte, tipicamente la pittura e la scultura, come forme di investimento economico, ma da ciò non segue affatto che quel che consideriamo una buona forma di investimento sia un'opera d'arte. Potrebbe essere tutt'altro, per esempio un fondo obbligazionario o un lingotto di metallo prezioso.

Levinson si vede allora costretto ad aggiungere che ciò che conta sono i modi di guardare «correttamente» ad un'opera d'arte, e la vaghezza di questa espressione (quali sono i modi «corretti», e perché guardare un'immagine come fonte di ispirazione religiosa o come bene rifugio non sarebbe corretto?) ci ricorda la consimile vaghezza del termine «apprezzamento» in Dickie. Evidentemente, non basta apprezzare qualche cosa perché la nostra considerazione sia corretta e diventi costitutiva dell'artisticità dell'oggetto in questione: deve trattarsi di un apprezzamento e di una considerazione che si rivolga all'aspetto *artistico* dell'opera.

Come la teoria di Dickie si mostrava a disagio con le opere che nascono al di fuori del mondo dell'arte, così quella di Levinson si trova a mal partito con le opere che starebbero all'inizio della catena storica dei riconoscimenti: come faccio a iniziare la serie delle opere d'arte, e d'altra parte se ciò che è arte oggi lo è perché legato a ciò che è stato arte prima di adesso, come faccio ad evitare il regresso all'infinito? Questo rischio rende palese il limite più marcato della definizione di Levinson, che ancora una volta appare plausibile solo perché sposta il peso della decisione su cosa è o no arte su qualcun altro – nella fattispecie, su chi ha deciso cosa era arte in un'epoca precedente. Qualcuno, anche in questo caso, ha preso una decisione, ha valutato cosa è e cosa non è arte. Non si tratta più dei componenti il fantomatico mondo dell'arte, ma dei giudici e dei critici del passato. Solo che, anche in questo caso, non veniamo a sapere nulla dei motivi

che li hanno guidati, dei criteri che hanno seguito. Si suppone di evitare il problema della scelta e valutazione di ciò che è arte unicamente perché lo si trasferisce su qualcun altro, e così facendo se ne occulta il modo di procedere, del quale restiamo del tutto all'oscuro.

Il grande lavoro che si è prodotto in ambito analitico attorno al problema della definizione dell'arte rischia in gran parte di vanificarsi come un lavoro *a vuoto*. Non solo la questione della definizione non ci sembra più così decisiva per stabilire che cosa è arte, quando abbiamo dinanzi un caso concreto, ma sorge il sospetto che avesse più ragione Nietzsche, quando ammoniva che si può definire solo ciò che non ha storia. La pretesa di chiudere nel circolo di una definizione l'enorme variabilità storica dei fatti artistici sembra una pretesa ben poco motivata. Ma, quel che è più grave, essa sembra poter dare l'illusione di realizzarsi solo negando, cioè mascherando, spostando e dislocando, il procedimento effettivo del riconoscimento. Paradossalmente, dunque, questo grande affacciarsi attorno ad una definizione dell'arte ci fornisce almeno un insegnamento *in negativo*: che pensare di poter fare a meno della valutazione, puntando solo ad una definizione classificatoria, è una pia illusione. E che il riconoscimento di artisticità implica sempre, inevitabilmente, il riconoscimento di un *valore* estetico.

Capitolo quarto

1. Fare esperienza dell'arte

Torniamo – ma stavolta promettiamo che è l'ultima volta – nel grande magazzino di Kennick. Abbiamo notato che la situazione prospettata nell'esperimento mentale è alquanto artificiosa. Se mai ci potesse capitare di trovarci ad eseguire il compito che in esso ci viene prospettato, è evidente che potremmo agire solo supponendo di sapere già quali oggetti sono opere d'arte e quali non lo sono, proprio come nel caso delle definizioni dell'arte che abbiamo preso in considerazione ci si appoggiava a decisioni già prese da qualcun altro. Molto probabilmente ci atterremmo a una scelta puramente classificatoria, supponendo che certi tipi di manufatti, tipicamente dipinti, sculture ecc., siano *sempre* opere d'arte. Ma è altrettanto evidente che proprio questo modo di intendere la scelta non corrisponde affatto a quello che avviene quando ci chiediamo *davvero* se ciò che abbiamo davanti è un'opera d'arte. Quando lo facciamo sul serio, non abbiamo mai di fronte una classe di oggetti, ma sempre soltanto *un* oggetto, o *qualche* oggetto singolo. E certo non diciamo «questo sì», «questo no», come se la decisione venisse presa d'un tratto. Tutto al contrario, abbiamo bisogno di *immergerci* nella cosa che ci sta davanti, di lasciarci in qualche modo *invadere* da lei, di soggiornare a lungo in sua presenza, di tornare a considerarla dopo essercene allontanati un poco. Se pretendiamo di pronunciare un giudizio, di decidere se qualcosa è arte o non lo è, senza esserci intrattenuti a lungo con l'oggetto del nostro interesse, il nostro parere assomiglierà piuttosto a un capriccio o ad un gioco, ma non ad un vero convincimento. Solo in determinate circostanze, anzi, avremo occasione di esplicitare la nostra impressione formulando un vero e proprio giudizio; assai più spesso il nostro coinvolgimento non avrà bisogno di tradursi in parole, e basterà a mostrarlo il fatto che torniamo più volte ad osservare l'opera che abbiamo davanti, che non riusciamo a staccarcene, che scopriamo qualcosa che ci era sfuggito e che attira di nuovo il nostro interesse. Per sapere se qualcosa è arte o no, bisogna *fare esperienza* dell'arte, e un giudizio di artisticità pronunziato senza fare esperienza dell'arte non è nulla di serio.

Naturalmente, a volte ci accade di gettare sulle opere uno sguardo rapido, disattento, laterale. Ci sarà capitato di passeggiare per le sale di un museo osservando i dipinti alle pareti, ma senza soffermarci su nessuno di essi, tanto per avere un'idea della raccolta. Nessuna tela ci impone di arrestarci, nessuna ci chiama ad una sosta. Al massimo, annotiamo mentalmente il genere di pittura, se abbiamo qualche nozione di storia dell'arte registreremo mentalmente un periodo, una provenienza geografica, una scuola. Ecco un modo di guardare ai dipinti nel quale propriamente non *incontriamo* nessuna opera d'arte, ci accontentiamo di quel che sappiamo già e ne approfittiamo per memorizzare qualche informazione. Lo facciamo perché, in un certo senso, sappiamo già che quelle appese alle pareti sono opere d'arte. Non possiamo dedicare a tutte la stessa attenzione. E infatti

una visita diventa veramente produttiva, e mi mette in contatto con l'opera d'arte, solo se smetto di dedicare un'attenzione imparziale a tutto ciò che vedo, e concentro la mia attenzione su poche opere. Al limite, su una sola.

Sono nella Pinacoteca Moderna di Dresda, davanti ad un dipinto di Caspar David Friedrich intitolato *La croce sulla montagna*. Che cosa ha attratto il mio sguardo? Probabilmente la grande massa scura della montagna in primo piano. Uno strano paesaggio, mi sono detto. Invece di presentarmi una veduta graduale, di introdurmi passo passo nello spazio, sembra volermi sbarrare l'accesso con questa grande roccia oscura che taglia via, letteralmente, il primo piano del dipinto. Sembra che esso, piuttosto che attirarmi al suo interno, voglia tenermi fuori. Mi colpisce però anche il tramonto che si scorge alle spalle della montagna. Il sole deve essere basso sull'orizzonte, anzi guardando meglio capisco che deve essere incredibilmente ed innaturalmente basso all'orizzonte, per poter proiettare quei raggi quasi verticali che si stagliano contro le nuvole. Solo adesso, forse, noto la croce che si leva sulla montagna. È molto alta, e posta di tre quarti. Comunque non la vedo frontalmente, e il corpo appeso alla croce è una silhouette, poco più che un'ombra. Deve trattarsi di un paesaggio nordico, perché non ho mai visto il sole tramontare in questo modo alle nostre latitudini, e perché la montagna è coperta di abeti. Ma anche di questi ultimi io vedo sostanzialmente solo i profili, che si stagliano in ombra sulla luminosità del cielo lontano. Adesso comprendo che quel che mi ha avvinto fin dall'inizio è il contrasto così netto tra il buio in primo piano e la grande luce a distanza. Questa luce mi pare calda e irraggiungibile, come se qualcosa mi avesse staccato per sempre da lei. Impossibile non provare struggimento e nostalgia per una simile luce, impossibile non sentire il freddo di quel buio così vicino contrapposto ad una luce troppo lontana per riscaldare. La croce, poi. È l'unica vestigia umana nel dipinto. Ma richiama ad una dimensione religiosa. Il dipinto *sembra* un paesaggio, ma forse è un quadro religioso. Certo, come tale è singolare, appunto perché la croce non campeggia affatto come protagonista, o almeno non ottiene questa visibilità secondo procedimenti prevedibili, per esempio collocandosi nel punto di convergenza prospettica. Una strana religiosità promana dunque dal quadro, un sentimento religioso della natura piuttosto che una religiosità tradizionale. La montagna e gli alberi ne sono come trasfigurati, e sembrano albergare in sé la malinconia e il mistero.

Non è solo dinanzi ad un dipinto che può accaderci di reagire in questo modo. La lettura di un romanzo, spesso, è un'esperienza altrettanto coinvolgente. Leggo *Una questione privata* di Fenoglio. Apparentemente, un racconto di guerra partigiana, ma anche un romanzo sull'amore giovanile, su come nasce una passione, su quanto la persona che amiamo ci appare all'inizio misteriosa e sfuggente. E poi la gelosia, i sospetti, il progetto temerario di venire a sapere come sono andate veramente le cose dal diretto interessato, da quello che potrebbe essere stato il rivale nella storia d'amore. Le vicende politiche e quelle personali si mescolano, e ne viene fuori insieme un'immagine non convenzionale della guerra partigiana; il romanzo sentimentale si stempera sullo sfondo del racconto bellico, e questo si relativizza e perde enfasi al contatto con la dimensione personale, privata, delle azioni. Della guerra, veniamo a conoscere non solo gli aspetti eroici e tragici, ma anche quelli prosaici. Piove quasi sempre sulla testa di Milton, il protagonista, ed egli è costretto a sguazzare nel fango, a

patire la fame, a dormire sulla pietra. Di lui siamo chiamati a condividere il senso di estraneità nei confronti dei propri compagni d'arme, ma anche rispetto agli amici di un tempo. Sentiamo quanto è impacciato, a disagio col suo corpo, e insieme quanto è generoso, irruente, privo di malizia e di impulso calcolatore.

Non è necessario che l'opera che incontriamo sia un capolavoro perché l'incontro con essa ci trasformi. Certo, le grandi opere d'arte sembrano tutte dirci la stessa cosa che secondo Rainer M. Rilke ci dice il torso antico che, pur privo di capo e quindi di occhi, pare guardarci da tutta la superficie del suo corpo: *du muss dein Leben ändern*, tu devi cambiar vita. E possiamo senza difficoltà ammettere che letture come *I fratelli Karamazov* di Fëdor Dostoevskij o *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust rispondano pienamente all'immagine di un'opera nella quale ci immergiamo e con la quale viviamo un tratto della nostra vita, ricavandone qualcosa di fondamentale per il nostro modo di intendere l'esistenza e di comprendere il mondo. Ma non dobbiamo per forza pensare a questi esempi altissimi, quando parliamo di esperienza estetica. I caratteri di questa esperienza si manifestano anche nell'incontro con opere meno complesse, che richiedono un coinvolgimento minore e con le quali possiamo fare un tratto di strada più breve.

2. Conoscenza ed emozione

Se ci chiediamo quali siano gli aspetti del nostro comportamento che vengono attivati dall'esperienza estetica, sembra inevitabile notare che di fronte all'opera d'arte mettiamo in atto delle attitudini *conoscitive* ed *emotive*. Torniamo per un attimo davanti alla *Croce sulla montagna* di Friedrich. Senza dubbio, ho osservato a lungo il dipinto. Non avrei potuto notare la singolarità della disposizione della roccia, né quella del sole alle spalle della montagna, se non avessi dedicato all'opera la mia attenzione, e se non l'avessi considerata con pazienza e scrupolo. Al tempo stesso, la mia osservazione ha prodotto in me una reazione emotiva, e ho sentito la solitudine della croce sulla montagna come se la provassi in me stesso, così come il romanzo breve di Fenoglio mi ha fatto conoscere il tempo della guerra partigiana, ma mi ha anche messo di fronte alla mitizzazione dell'oggetto amato che accompagna ogni amore e al tarlo della gelosia che non si accontenta di tormentarci al presente ma si riverbera anche su quanto è accaduto in passato.

Che l'arte produca conoscenza, o che susciti sentimenti ed emozioni, sono non per nulla due risposte che si sono affacciate spessissimo nella storia, e che sembrano quasi dividersi senza residui il campo dell'esperienza estetica. L'antica teoria dell'imitazione, che ha tenuto campo per circa due millenni, legava l'attività imitativa alla conoscenza, alla soddisfazione che proviamo nel conoscere e nel riconoscere; l'estetica come disciplina filosofica nasce, in Baumgarten, come abbiamo visto, sotto forma di scienza della *conoscenza sensibile*; presso i romantici l'arte assurge a conoscenza di ordine superiore, capace di schiudere territori che rimangono inaccessibili da parte della coscienza comune, e viene interpretata come una sorta di intuizione intellettuale o come l'organo attraverso il quale la filosofia produce il suo sapere; Croce legava l'estetica alla conoscenza intuitiva dell'individuale; e ancora per teorici come Nelson Goodman l'arte è essenzialmente un modo di vedere il mondo, anzi una delle forme attraverso le quali lo *costruiamo*, proprio come può accaderci di dire che *costruiamo* il nostro mondo attraverso la scienza. L'orientamento *cognitivista*, ossia appunto quello che

vede nell'arte una forma di conoscenza, è presente in tutte le epoche e nelle tendenze più diverse, dato che può essere giustificato in molti modi.

Ma accanto all'idea che l'arte sia un conoscere, non meno persistente è stata quella che l'arte abbia a che fare con i nostri sentimenti e i nostri stati emotivi. In questo caso, si può forse citare per primo Lev Tolstoj, che nel suo *Che cos'è l'arte* è del tutto esplicito nel sostenere che «l'arte è un'attività umana per cui una persona, servendosi di determinati segni esteriori, trasfonde consapevolmente i sentimenti da lei provati in altre persone, che a loro volta ne restano contagiati e li provano»[39]. Anche questa, però, è una vecchia storia: nel I secolo d.C. l'anonimo estensore del trattato *Sul Sublime* vedeva nello stile elevato l'eco di una *grande anima*, e ne trovava la fonte nel *pathos* trascinante e ispirato. Quando l'idea dell'imitazione comincia a perdere terreno, nel corso del Settecento, e poi entra in crisi definitiva con il Romanticismo, non a caso è l'idea dell'arte come *espressione* e manifestazione di sentimenti a prendere il suo posto. Per i romantici vale appunto un paradigma *espressivo* dell'arte, per cui l'arte, come scriveva William Wordsworth nella prefazione alle *Ballate liriche*, è «lo spontaneo traboccare di sentimenti potenti». Il filosofo inglese Robin G. Collingwood, che ha elaborato negli anni Trenta del Novecento una teoria dell'arte come espressione, presentava l'idea che noi nell'arte esprimiamo emozioni come «familiare a qualsiasi artista, e a chiunque abbia una qualche consuetudine con le arti»[40]; e ancora molto di recente Ferraris ha sostenuto che le opere d'arte sono cose che fingono di essere persone, cioè, in particolare, che ci fanno provare sentimenti. Negli ultimi anni abbiamo assistito ad un ritorno dell'estetica dell'*empatia*, cioè di quella teoria elaborata nella seconda metà dell'Ottocento che tendeva a vedere nell'attività estetica un lavoro di *proiezione* degli stati d'animo interni nelle forme esterne a noi. Tale ritorno è stato propiziato dalla scoperta dei cosiddetti neuroni specchio, cioè di cellule cerebrali capaci di attivarsi non solo quando compiamo certi movimenti, ma anche quando vediamo qualcun altro compierli: qui si è pensato di trovare la radice della nostra comprensione degli stati interiori degli altri individui, e quindi anche la spiegazione dell'azione di forme e prodotti artistici sui nostri sentimenti.

Non è affatto casuale, dunque, che molte teorie dell'arte abbiano cercato in qualche modo di tenere assieme l'aspetto *conoscitivo* e quello *emotivo* dell'arte. Aristotele riconduceva la tragedia all'istinto imitativo dell'uomo, e quest'ultimo al suo desiderio di conoscere, ma d'altra parte sosteneva che la mimesi tragica produce la *catarsi*, ossia la purgazione delle passioni, e questo attraverso la pietà e il terrore; l'*Arte poetica* di Orazio, che tanta influenza ha avuto sulle poetiche occidentali, assegnava alla poesia un compito didattico, legato alla conoscenza dei caratteri, ma al contempo prescriveva che il poeta non dovesse solo insegnare, ma anche commuovere, e a tal fine riteneva necessario che l'artista stesso mostrasse di provare egli per primo le passioni che intendeva suscitare nel lettore. Ancora nel Novecento, l'estetica di Croce deve probabilmente gran parte della popolarità di cui ha goduto al fatto di aver affiancato all'originaria ispirazione nettamente cognitivista (l'arte come intuizione, ovvero conoscenza dell'individuale) della sua estetica un marcato recupero della dimensione emotiva, attraverso la teorizzazione del carattere *lirico* (cioè espressivo di sentimenti) proprio dell'arte: quello che l'arte conosce sono stati d'animo, e la poesia è «un insieme di immagini, unite da un sentimento che le anima»[41]. Del resto, ci si può chiedere

più in generale se abbia veramente senso una distinzione così netta tra conoscenza ed emozioni, o se non sia più giustificato e più aderente alla realtà notare che le nostre conoscenze sono sempre emotivamente connotate e che i nostri sentimenti hanno sempre alla base una conoscenza di stati di fatto. Non dobbiamo incorrere insomma in quello che è stato chiamato *l'errore di Cartesio* [42], ossia una troppo rigida separazione tra conoscenza ed emozione.

3. Si può fare a meno dell'esperienza estetica?

Dicendo che l'esperienza estetica è insieme emotiva e cognitiva non sembra però che compiamo un grande passo in avanti. Si può obiettare che tutte le nostre esperienze sono emotive o cognitive, e spesso le due cose insieme, e quindi non abbiamo trovato nulla che distingua l'esperienza estetica dalle altre. Prima di tornare su questo punto, è necessario però fronteggiare due obiezioni preliminari. La prima è che siamo partiti da esperienze di fronte all'opera d'arte. Cosa ci autorizza a parlare di esperienza estetica in genere, a ritenere cioè che l'esperienza estetica sia più ampia di quella che compiamo quando guardiamo o ascoltiamo un'opera d'arte? Cosa può giustificare il fatto di usare la stessa espressione, esperienza estetica, per un dipinto e per un paesaggio, per una poesia e per un oggetto di design? Molto spesso questo passaggio viene compiuto senza darne giustificazione. Per esempio Mikel Dufrenne, nella sua *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, per identificare i caratteri dell'esperienza estetica muove da quella artistica, pur sostenendo che quest'ultima non è l'unica esperienza estetica che compiamo. Qualcosa di molto simile avviene anche in *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria* di Hans Robert Jauss: i caratteri dell'esperienza estetica vengono fin da subito assimilati a quelli dell'esperienza che compiamo con le opere d'arte. In questi casi il rischio è quello di una identificazione completa tra esperienza estetica ed esperienza artistica, che diventerebbero, anche contro le esplicite intenzioni, due insiemi coincidenti. La seconda obiezione è più radicale, ed è rappresentata da tutte quelle teorie che negano ogni specificità all'esperienza estetica, la quale sarebbe solo una proiezione ideologica, connessa con l'avvento della società borghese moderna. In base a questa veduta, l'estetica nascerebbe nel Settecento proprio per sostenere surrettiziamente l'esistenza di un campo di esperienza autonomo, che però non avrebbe in sé nessuna giustificazione al di là di quella di fornire una legittimazione ai modi di vita delle classi dominanti.

Questo secondo tipo di obiezione alla identificabilità di un'esperienza estetica è stato formulato da studiosi marxisti come Terry Eagleton, e da sociologi come Pierre Bourdieu. Il primo vede nell'estetico una sorta di collante sociale, mediante il quale la nascente borghesia attenua il rigorismo del potere assoluto del sovrano e crea uno spazio di comunicazione che non sarebbe possibile tra semplici soggetti economici o portatori di diritti astratti [43]. Bourdieu, invece, ravvisa nell'estetico un segnale di differenziazione sociale, una strategia di distinzione che serve solo a marcare una diversità di accesso al capitale culturale [44]. Ma il trionfo di questo attacco all'esperienza estetica si è celebrato soprattutto nei cosiddetti *Cultural Studies*, per i quali il discorso estetico è sempre un esercizio del potere culturale, che copre interessi concreti di egemonia, in campo sociale, di genere, o nei rapporti tra culture diverse. In tal modo si crea un sistema di astrazioni che non ha consistenza autonoma, ma funziona soltanto come strategia di allontanamento dalle basi economico-sociali, un apparato di occultamento che

deve essere smascherato e mostrato come una superfetazione illusoria[45].

A una negazione così radicale dell'esperienza estetica si può rispondere in vario modo. Si può osservare, ad esempio, che essa risulta del tutto incapace di spiegare quell'uso *diffuso* dei termini estetici nella lingua comune, che abbiamo rilevato quando abbiamo parlato delle proprietà estetiche, e che contrasta apertamente con l'idea che l'estetico sia soltanto una costruzione egemonica perseguita deliberatamente. Scendendo poi sul terreno concreto delle critiche, ci si accorge che le cose non funzionano affatto così bene come i critici dell'estetica in quanto costruito ideologico sembrano pensare. Eagleton, ad esempio, fatica a mettere realmente in comunicazione l'ordine storico degli avvenimenti e la costruzione ideologica (l'esperienza estetica, appunto) che ne scaturirebbe, e sembra egli stesso indeciso tra l'aspetto repressivo e quello emancipativo che è possibile attribuire al discorso sull'estetica. Bourdieu è costretto a far coincidere estetica ed estetismo, finendo per fare di Kant (dell'ascetico Kant, che in casa sua aveva come unico ornamento un ritratto di Jean-Jacques Rousseau) un campione degli atteggiamenti estetizzanti, quasi fosse un Wilde o un d'Annunzio[46]. L'approccio alle opere d'arte in molti saggi riconducibili ai *Cultural Studies* si risolve in generalità sociologiche, al punto che non si capisce più perché dovremmo chiedere all'opera d'arte quello che potremmo ottenere in maniera più chiara e più diretta attraverso l'indagine sociale o quella antropologica. Infine, tutti questi orientamenti danno per sicuro proprio quel che dovrebbe essere dimostrato, ossia che l'esperienza estetica si manifesti soltanto quando se ne comincia a dare la teoria, lasciando aperto dunque il problema di come giustificare quei comportamenti che ci appaiono retrospettivamente estetici anche se prodotti da società e culture che non possedevano una teoria estetica, e dunque una consapevolezza della loro natura.

Il primo tipo di obiezione, quello che nega la necessità di postulare un'esperienza estetica per spiegare l'opera d'arte, e quindi accetta che si parli solo di artisticità, ma non di esteticità, sembra più ristretto ma non meno insidioso. In effetti, in buona parte dell'estetica analitica angloamericana si è assistito, a partire dagli anni Sessanta, ad una critica radicale dell'esperienza estetica, una tendenza che ha accomunato, per esempio, due autori di caratura così diversa come Dickie e Danto. L'estetico è stato ristretto alla sola sfera dell'arte, e così si è pensato che venisse meno ogni necessità di postulare una più comprensiva esperienza estetica. L'attacco all'esperienza estetica sferrato dall'estetica analitica ha dunque creduto di poter sbaragliare e sgombrare dal campo tutte le determinazioni classiche di tale esperienza, quelle che la filosofia aveva elaborato in almeno due secoli di riflessione.

L'esperienza estetica era stata tradizionalmente descritta in termini di 'distanziamento' dall'oggetto. Rispetto alle esperienze che compiamo comunemente, assisteremmo insomma ad un coinvolgimento meno diretto, ad una sorta di sospensione degli effetti immediati di ciò che abbiamo dinanzi a noi. Già Kant aveva descritto l'atteggiamento di chi emette un giudizio estetico in termini di 'disinteresse', chiarendo che con questo termine si deve intendere che il nostro piacere è indifferente rispetto all'esistenza o all'inesistenza dell'oggetto. Dickie attacca la teoria della 'distanza psichica' e la teoria del disinteresse allo scopo di sbarazzarsi di quello che ritiene «an encrusted article of faith». L'esperienza estetica diventa ai suoi occhi un *mito* del quale sbarazzarsi al più

presto[47]: perché moltiplicare gli enti senza necessità e parlare di nuovi stati di coscienza, quando abbiamo di fronte semplicemente una *forma di attenzione*? Un atteggiamento ‘non distanziato’ e ‘interessato’ nei confronti dell’opera d’arte sarebbe solo un modo di non prestare attenzione all’opera. Porsi in atteggiamento estetico per Dickie significa soltanto «guardare attentamente» un’opera d’arte: non ci sono tratti caratteristici che differenzino l’esperienza estetica da altre esperienze, e dunque quest’ultima può essere identificata soltanto se si è prima e indipendentemente definito che cos’è un oggetto estetico. La strada conduce non dall’esperienza estetica all’arte – come tenderemo invece di mostrare – ma caso mai in senso inverso, dall’opera d’arte all’esperienza estetica.

La medesima conclusione ci si fa avanti se prendiamo il caso, indubbiamente più rilevante per la complessità della cultura che lo ispira, di Danto. Il quale non accetta la teoria istituzionale proposta da Dickie, ma ne condivide le critiche alle nozioni di disinteresse e di atteggiamento estetico. Danto rifiuta queste nozioni, come pure quella di ‘distanziamento estetico’, osservando che è possibile assumere un atteggiamento ‘distanziato’ o ‘disinteressato’ nei confronti di qualsiasi oggetto o avvenimento, non solo dell’opera d’arte; inoltre egli fa notare che intere epoche non hanno affatto ascrivuto all’arte le caratteristiche che sembrano scaturire da tali nozioni, e per esempio a lungo hanno riconosciuto all’arte una serie di scopi pratici che noi invece tendiamo ad allontanare da essa. Per Danto basare una teoria estetica sul tipo particolare di esperienza che compiremmo dinanzi alle opere d’arte significa chiudersi in un circolo (arte è ciò che produce un’esperienza estetica, e l’esperienza estetica è quella prodotta dall’arte); tutto al contrario, per apprezzare un’opera d’arte noi dobbiamo già sapere che quell’oggetto è un’opera d’arte, e questo non lo sappiamo dall’esperienza che compiamo di fronte all’oggetto, ma dalla teoria e dalla storia dell’arte.

Ma le cose stanno veramente così? O non è vero piuttosto il contrario, e cioè che rinunciando alla nozione di esperienza estetica la teoria dell’arte si impoverisce e finisce per avvitarci sempre più su se stessa, isterilendosi? L’arte sembra chiudersi in un isolamento che ha poco di splendido, rescindendo i legami con quanto avviene nella nostra vita. Una volta messisi su questa strada, sembra che l’unica via percorribile sia quella di dare conto dell’arte in termini puramente istituzionali, come avviene in Dickie, e di farne quindi una attività sociale con i suoi luoghi deputati e i suoi attori riconosciuti, come il *bridge* o gli scacchi, oppure di considerarla la palestra per le elucubrazioni di pochi teorici, come accade in Danto. L’importanza che riconosciamo all’arte, il ruolo che le assegniamo nell’educazione, il modo in cui la utilizziamo per entrare in rapporto con le epoche del passato, risultano difficilmente spiegabili se non ammettiamo che esiste un’esperienza estetica e che essa interagisce in modo essenziale con la nostra restante esperienza. Proprio quei teorici che insistono sul fatto che l’attività artistica, nelle forme in cui la conosciamo oggi, rappresenta un fenomeno storico recente, dovrebbero essere indotti a chiedersi se tale fenomeno non si radichi in qualcosa di più permanente, e di riscontrabile anche in epoche diverse. Dovrebbero chiedersi se è veramente possibile operare un taglio netto tra i nostri atteggiamenti nei confronti dell’opera d’arte e i nostri atteggiamenti nei confronti della natura, o degli oggetti della vita quotidiana. L’alternativa, lo ripetiamo, è ridurre l’arte a qualcosa di puramente autoreferenziale.

Ma non solo sono i rischi a cui va incontro la negazione dell'esperienza estetica a sconsigliare di seguirne la strada. Ci sono argomenti più cogenti. E in particolare uno: il fatto che le stesse teorie che pensano di poter fare a meno dell'esperienza estetica non vi riescono affatto. Abbiamo visto, per esempio, che Dickie definisce l'opera d'arte come un artefatto che possiede degli aspetti che lo hanno «candidato all'apprezzamento» da parte di uno o più soggetti che agiscono a vantaggio del mondo dell'arte. Ora, è sufficiente fermarsi un momento a riflettere per capire che, se si trattasse di un apprezzamento qualsiasi, cioè poggiante su qualunque motivo, l'oggetto artistico non potrebbe distinguersi da qualunque altro oggetto che sia apprezzato per qualche ragione (utilitaria, religiosa, morale ecc.). Se invece diciamo che deve trattarsi di un apprezzamento *specifico* dell'opera d'arte, allora l'esperienza o l'atteggiamento estetici che erano stati cacciati dalla porta rientrano, ma a pieno titolo, dalla finestra. In modo simile, Danto esclude dalla considerazione dell'opera d'arte le proprietà che Duchamp avrebbe chiamato 'retiniche', cioè quelle che hanno a che fare con l'*aspetto* dell'opera, e lo fa perché è colpito dal fatto che due oggetti esteriormente identici possono rivelarsi l'uno un'opera d'arte, l'altro no. Ma poi reintroduce una nozione come quella di *stile*, che non ha senso se non sulla base di considerazioni *estetiche* (e cioè, nell'accezione che siamo venuti sviluppando, anche *valutative*).

Prendiamo proprio quelle opere d'arte contemporanee di cui si fanno forti i critici dell'esperienza estetica, e che di solito sono le opere d'arte concettuali e i *ready made*. Si dice che, siccome sono opere del tutto prive di qualità *estetiche* (non sono belle, né eleganti, né aggraziate ecc.), dimostrerebbero molto bene che l'arte può fare a meno dell'esperienza estetica. Ma ne siamo sicuri? Intanto, le opere d'arte concettuali non sono affatto opere prive di aspetti estetici. Nell'opera di Joseph Kosuth *Self-Described and Self-Defined* vediamo una scritta gialla su uno sfondo nero, e il contrasto che così si crea non è certo estraneo all'effetto dell'opera. Persino il caso del *ready made*, apparentemente insuperabile (perché qui l'oggetto è veramente scelto senza alcun riguardo per le sue caratteristiche 'retiniche'), non è affatto conclusivo, perché i *ready made* sono opere costitutivamente *parassitiche*. Il *ready made* è arte perché si connette a tutta l'arte precedente, ed è come se la citasse per antifrasi (sembra dire: «mi guardate come un'opera d'arte, ma non ho nessuna delle caratteristiche delle opere d'arte che conoscete»). Proprio perché nega il suo legame con l'arte precedente, il *ready made* lo conferma. E conferma anche che dell'esperienza estetica non ci si sbarazza così facilmente.

Capitolo quinto

1. Emozione, attenzione e apprezzamento

Insistere sulla compresenza di conoscenza ed emozione nell'esperienza estetica può prestare il fianco a parecchie obiezioni. Qualcuno potrebbe osservare che in questo modo non troviamo nulla che distingua l'esperienza estetica da qualsiasi altro tipo di esperienza; altri potrebbero legittimamente nutrire molti dubbi sia sul fatto che nell'esperienza estetica conosciamo qualcosa, sia che in essa proviamo emozioni. Da parte di questi ultimi si farebbe osservare che nell'esperienza estetica non acquistiamo propriamente conoscenze, e che d'altra parte esistono casi di esperienze estetiche nelle quali non veniamo emotivamente coinvolti.

In molte circostanze le conoscenze che acquistiamo sembrano del tutto occasionali rispetto all'esperienza che effettivamente compiamo. Per esempio, è indubbio che molti romanzi contengano informazioni che possono anche essere utili e vere, ma non pare che siano esse a motivare la nostra lettura. Posso ricavare informazioni sulla Londra dell'Ottocento da *Il nostro comune amico*, o sulla campagna napoleonica in Russia da *Guerra e pace*, ma avrebbe poco senso dire che il motivo per il quale leggiamo Dickens e Tolstoj è questo. Se lo fosse, sarebbe più logico, economico e produttivo ricorrere a un trattato di sociologia o ad un libro di storia. E se è indubbio che quando possediamo un'opera di poesia che ci giunge da un'epoca per la quale abbiamo poche altre fonti di informazione, essa si trasforma per noi in una miniera di notizie (si pensi al caso dei poemi omerici per la Grecia arcaica), pure è evidente che l'opera in questione non rappresenta per noi che uno stimolo a trovare conferme esterne a quanto in essa affermato.

D'altra parte ci sono opere il cui contenuto conoscitivo diretto sembra esiguo, come la poesia lirica o la letteratura fantastica. E ci sono interi generi artistici nei quali sembra impossibile dire che veniamo a conoscere qualcosa, per esempio l'arte decorativa o la musica strumentale. In effetti, chi difende il valore conoscitivo dell'arte di solito pensa alla letteratura o alla pittura figurativa, raramente alla danza o alla pittura astratta, e sottolinea che non tutta l'arte si identifica con la finzione, ma vi sono opere che non hanno uno statuto finzionale (per esempio i ritratti, le satire o le autobiografie). Ma soprattutto si può osservare che, per quanto sia indubbiamente possibile ottenere vari tipi di conoscenza dalle opere d'arte, noi solitamente non ascriviamo maggior valore ad un'opera perché ci fornisce maggiori conoscenze o conoscenze più accurate. Non pensiamo che un romanzo storico sia migliore di un racconto fantastico, un ritratto di una scena mitologica, una satira di una poesia lirica. In generale, la nostra *valutazione* delle opere d'arte sembra prescindere totalmente dal loro contenuto di conoscenza, e del resto anche quando pensiamo di apprendere qualcosa da un'opera d'arte non possiamo mai essere sicuri, sulla sola base dell'opera, che ciò che abbiamo appreso è vero o significativo. Abbiamo sempre

bisogno che ci venga confermato da qualche fonte esterna. Come credere, allora, che nelle opere d'arte compiamo un'esperienza conoscitiva?

Di fronte a queste difficoltà, alcune volte si è tentata la scappatoia di dire che nelle opere d'arte si conosce qualcosa, ma qualcosa di relativo all'opera d'arte stessa. Per esempio leggendo *Madame Bovary* vorrei a sapere qualcosa su Emma Bovary, su suo marito, sul farmacista Homais ecc., così come da un dipinto di Gerard Richter vorrei a sapere qualcosa circa le possibili combinazioni dei vari colori con la medesima forma rettangolare. Questo genere di risposte, per quanto inoppugnabile, è elusivo e deludente, giacché quel che voglio sapere è se conosco qualcosa *che vada al di là dell'opera*, qualcosa che riguardi il mondo e non l'arte. Per restare agli esempi fatti, vorrei sapere se posso dire di avere acquistato qualche conoscenza circa la condizione della donna nell'Ottocento, la borghesia francese, i motivi che spingono all'adulterio.

Anche il legame necessario tra esperienza estetica ed emozioni può essere messo in dubbio da più punti di vista. Intanto, salta agli occhi che moltissime cose ci possono provocare emozioni, spesso più forti di quelle che ci provoca l'opera d'arte, senza essere affatto arte. Un rumore improvviso nella quiete della notte o uno sconosciuto che mi si pari dinanzi con un'arma in una strada isolata sicuramente mi spaventeranno di più – o almeno più durevolmente – di qualsiasi racconto del terrore. D'altra parte una vincita insperata o l'assunzione di una sostanza psicotropa possono rendermi più allegro di una commedia di Eduardo o di una *pièce* di Dario Fo. Inoltre il coinvolgimento emotivo non sempre rende più efficace e profondo il mio coinvolgimento nell'opera, anzi spesso mi impedisce di provare attenzione per altri aspetti di essa. Può darsi che, unicamente rapito dalla storia d'amore tra Romeo e Giulietta, non faccia adeguata attenzione al linguaggio fiorito e pieno di acutezze con il quale Romeo si esprime. Molte polemiche nel corso della storia della letteratura e dell'arte hanno riguardato proprio un uso puramente sentimentale delle opere, e molti artisti – il primo esempio che viene in mente è Brecht – hanno cercato a bella posta di creare ostacoli ad una identificazione emotiva dello spettatore con i personaggi, hanno lottato con tutte le loro forze contro una concezione 'gastronomica' dell'opera d'arte. Anche a proposito dell'effetto emotivo, risulta necessario osservare che non appare affatto vero che quanto maggiori, cioè più forti e dirette, sono le impressioni suscitate, tanto più valida risulta l'opera d'arte. Anzi sembra molto più vero il contrario, dato che spesso l'appello diretto alle emozioni, il ricatto sentimentale, il facile ricorso al commovente o allo spaventoso sono proprio le risorse dell'arte più banale, più facile, più corrica.

Forse conviene allora staccarsi da una descrizione dell'esperienza estetica in termini di contenuti, e orientarsi verso una sua caratterizzazione in termini fenomenologici. Non insistere, insomma, su ciò che incontriamo nell'esperienza estetica, ma soffermarsi piuttosto sul modo in cui essa si manifesta, anche per evitare il rischio di far slittare immediatamente sull'esperienza i caratteri dell'oggetto estetico, in particolar modo dell'opera d'arte. Non è ancora il tempo di mettere a tema l'opera: qui conviene affrontare quella che è stata chiamata la *relazione* estetica. Quando leggiamo un romanzo, una poesia, quando osserviamo un dipinto o guardiamo un film, ma anche quando contempliamo un paesaggio o ci soffermiamo a considerare le forme di un oggetto naturale, il nostro atteggiamento è sempre caratterizzato da una forma di attenzione verso un

oggetto. Questo appare veramente il nucleo minimo dell'esperienza estetica: deve esserci un oggetto, e dobbiamo rivolgerci ad esso con attenzione. Ciò esclude subito che possano essere considerate estetiche delle relazioni intransitive, per esempio gli stati di alterazione prodotti dalle droghe; mentre possono avere strette relazioni con l'estetica – e tutta una letteratura, da Charles Baudelaire e Thomas De Quincey a Henri Michaux e Tom Wolfe, è lì a dimostrarlo – le esperienze che compiamo sotto l'effetto di quelle sostanze. L'altro polo della relazione, l'attenzione, è così evidente che ha fatto spesso interpretare la relazione come puramente *cognitiva*; ma, lasciando andare che è ormai dubbio che si possano separare così nettamente la conoscenza e il riflesso emotivo che l'accompagna, l'attenzione si manifesta spesso, nella relazione estetica, proprio come una risposta emotiva.

Ci sono comportamenti estetici nei quali la prossimità con certi comportamenti conoscitivi è massima. Quando osserviamo un dipinto nei suoi dettagli, quando ci soffermiamo sulle piccole e spesso quasi impercettibili differenze tra l'originale e la copia, il nostro atteggiamento non è lontano da quello del botanico o dell'agronomo che osserva dettagliatamente una pianta per stabilire se è una malerba o una pianta utile: tanto è vero che spesso i migliori conoscitori d'arte, da Giovanni Morelli a Federico Zeri, si sono formati attraverso studi naturalistici o medici. Lo stesso si può dire di quando analizziamo una grafia per stabilirne l'autore o semplicemente per decifrarla. Anche qui abbiamo un'attenzione per gli *aspetti* di ciò che vediamo che può ricordarci l'attitudine che prendiamo di fronte ad un'opera d'arte. Ma in altri casi la nostra attenzione prende forme e vie diverse, che sembrano suscitare piuttosto un coinvolgimento emozionale che un distacco osservativo. Se entro nel San Vitale di Ravenna o nella Santa Sofia di Istanbul, prima di ogni analisi dettagliata della struttura architettonica la mia attenzione si esprimerà nella meraviglia per la straordinaria ricchezza degli interni che la sobrietà dell'esterno non lasciava presagire; mi sentirò come trascinato dal moto rotatorio che la successione e la sovrapposizione degli archi producono nonostante la loro immobilità. D'altra parte, se ascolto una musica o assisto a una danza la mia attenzione, prima ancora che riesca a distinguere le voci dei singoli strumenti, i nuclei melodici ecc., si manifesterà magari nel fatto che inizierò a batterne il ritmo o a muovermi a tempo.

Ecco perché non può essere un'obiezione al fatto che la relazione estetica richiede innanzi tutto attenzione il discorso comunemente ripetuto che molta arte si fruisce in una attitudine *distratta*. Walter Benjamin pensava che questo accadesse al film, e paragonava quello che succedeva in una sala cinematografica con quello che accade con l'architettura: ma, a parte quel che abbiamo appena detto su quest'ultima, è ben curioso, e spiegabile soltanto col fatto che Benjamin aveva presente gli incunaboli della visione del film, quando ancora non era nata la sala cinematografica come l'abbiamo conosciuta, che egli qualificasse come distratta una fruizione che a noi oggi appare quasi religiosamente devota, al buio, in silenzio, ad orari prestabiliti[48].

Gérard Genette ha insistito sul fatto che il tratto unificante di ogni condotta estetica è l'attenzione portata sugli *aspetti* dell'oggetto, e Jean-Marie Schaeffer ha sottolineato con energia i tratti che avvicinano la relazione estetica a quella cognitiva[49]. Entrambi, tuttavia, debbono riconoscere che l'attenzione è solo una condizione *necessaria* della condotta estetica, non ancora una condizione

sufficiente. Ed entrambi debbono aggiungere che perché si costituisca la condotta estetica all'attenzione si deve unire qualcos'altro, che sia Genette che Schaeffer identificano in una forma di *apprezzamento*. La relazione estetica è attenzione più apprezzamento (Genette); la condotta estetica è relazione cognitiva più piacere da essa prodotto (Schaeffer). In effetti, se torniamo agli esempi fatti poco fa, del botanico che osserva una pianta, del grafologo che scruta una grafia, o anche del medico che individua la *facies* propria di uno stato patologico, possiamo osservare che sono tutti esempi di attenzione percettiva, ma che non possiamo definirli atteggiamenti estetici. Perché lo fossero, occorrerebbe che essi venissero orientati non verso un fine esterno (la distinzione tra due tipi di piante, l'identificazione di una grafia, il riconoscimento di una malattia), ma che l'esperienza che li prende ad oggetto si curvasse per così dire su se stessa, al solo fine di un *apprezzamento* dell'esperienza compiuta.

Questo carattere dell'esperienza estetica, il fatto che essa implichi necessariamente un apprezzamento e sia avvertita attraverso una forma di soddisfacimento, è stato spesso riconosciuto nella storia dell'estetica: dai teorici rinascimentali della tragedia, che identificavano nel *piacere* il fine della poesia, di contro alle teorie razionalistiche e didatticistiche, a Kant che nella *Critica del Giudizio* analizza i caratteri che contraddistinguono il *giudizio* estetico attraverso quelli del *soddisfacimento* che procura il bello, fino alla formula efficace coniata da George Santayana nel 1902, che la bellezza altro non è che piacere *oggettivato* [50]. L'apprezzamento è la condizione necessaria perché vi sia condotta estetica. Quando ciò è stato negato, è accaduto sempre perché si è preso il termine apprezzamento in un'accezione troppo ristretta. Per esempio, se si considera apprezzamento sinonimo di giudizio (come sembra accadere, ma solo ad una considerazione di superficie, in Kant), è facile osservare che molte nostre condotte estetiche non arrivano affatto alla formulazione di un vero e proprio giudizio. E ciò è vero, ma la cosa va presa in senso esattamente inverso: il giudizio, in cui si esplica per esempio la critica letteraria e artistica, non è che la formulazione estesa, esplicita, argomentata, di quell'apprezzamento che può anche soltanto essere oscuramente avvertito, senza consapevolezza. Prima abbiamo fatto l'esempio dell'ascoltatore che batte il tempo della musica o si muove a ritmo; ma potremmo moltiplicare i sintomi di questo apprezzamento inconsapevole, o scarsamente consapevole, che è quello che ci porta a rileggere più volte lo stesso verso o la stessa strofa di una poesia; quello che ci incide nella memoria i tratti del personaggio di un dipinto o ci fa ricordare la scena di un film. D'altro canto, non vale opporre all'idea che l'apprezzamento sia un momento necessario della relazione estetica il contresempio dell'arte dissonante, scioccante, sgradevole, o anche semplicemente l'esistenza di tanta arte fallita, sulla quale, se arriviamo ad esprimere un giudizio, diciamo che è cattiva arte.

Dissonante, scioccante, sgradevole sarà il *contenuto* dell'esperienza che compiamo, non l'esperienza per se stessa, e d'altra parte la cattiva arte, semplicemente, non è arte, è non-arte; e questo non ci stupirà, dato che già parlando della definizione dell'arte abbiamo detto che la decisione, se qualcosa è arte o no, implica sempre una valutazione, una scelta; come pure, giunti a questo punto, possiamo capire meglio perché i predicati estetici sono tali in quanto implicano il riconoscimento di un valore: anche in questo caso, come meravigliarsene se alla radice dell'atteggiamento estetico c'è sempre un

apprezzamento?

2. L'esperienza estetica come raddoppiamento dell'esperienza

Le determinazioni dell'esperienza estetica fin qui raggiunte sono suscettibili di entrare in conflitto tra di loro. Per un verso, infatti, l'esperienza estetica ci è parsa sostanzialmente coestensiva rispetto alla nostra esperienza in genere, della quale abbiamo visto che condivide molti aspetti; per un altro, ci è apparso che quelle stesse caratteristiche che si trovano nell'una e nell'altra esperienza appaiono nell'esperienza estetica trasposte, modificate, tanto che si può persino dubitare che si tratti dello stesso ordine di fenomeni. L'esperienza estetica appare vicina alle esperienze conoscitive, ma al tempo stesso non sembra che in essa si acquisisca vera conoscenza; appare fortemente connotata in senso emotivo, ma non sembra che in essa si provino sentimenti 'veri', autentici, come quelli che proviamo nella vita quotidiana.

Piuttosto che insistere su questo presunto contrasto, però, la cosa giusta da fare è precisamente tenere assieme queste due determinazioni. Se lo facciamo, possiamo arrivare a vedere che *l'esperienza estetica è una sorta di reduplicazione, di raddoppiamento dell'esperienza* che solitamente compiamo, e che in questa duplicazione i caratteri dell'esperienza vengono al tempo stesso attenuati ed intensificati. Attenuati, in quanto l'esperienza estetica si stacca dagli scopi immediati, sembra darsi 'gratuitamente', in assenza di fini identificabili da perseguire; intensificata, in quanto proprio questo orientamento su se stessa fa emergere con particolare forza la natura dell'esperienza che compiamo. L'esteticità non è fatta di una stoffa diversa dall'esperienza comune, ma è una *diversa organizzazione e finalizzazione* di questa esperienza.

Questo bisogno di produrre un'organizzazione dell'esperienza anche là dove non ce ne sarebbe a stretto rigore alcuna necessità, è in effetti una delle caratteristiche salienti del comportamento umano. Si prenda per esempio il caso della *decorazione*. La volontà di ornare gli oggetti di uso comune, il proprio corpo e il proprio viso è un impulso che si trova pressoché in tutte le culture. Ma che cos'è l'ornamento, se non appunto la possibilità di trovare una qualche organizzazione là dove mi aspetterei di trovare una nuda superficie o la semplice naturalità? Non ornata, essa mi sembrerebbe vuota e priva di senso; organizzata da un *pattern* decorativo, essa assume l'aspetto di qualcosa nella quale posso ritrovarmi, perché è un'esperienza organizzata e non lasciata a se stessa. Aveva ragione Hegel quando, nelle sue *Lezioni di estetica*, metteva in rapporto i tatuaggi, le scarificazioni, le trasformazioni anche più dolorose e apparentemente assurde inflitte al corpo nelle culture più remote con il gesto banale del ragazzino che getta pietre nell'acqua del lago o del fiume al solo scopo di bearsi guardando i cerchi concentrici che se ne dipartono[51]. Nel lessico di Hegel, questo gesto stava a significare la volontà dell'essere umano di ritrovare se stesso nella estraneità naturale, di togliere al dato naturale la sua «riottosa estraneità». Noi potremmo dire che la sua molla segreta è quella di non lasciare il dato naturale alla *propria* organizzazione, che è un'organizzazione imposta, ma di ordinarlo secondo la *nostra* organizzazione. Anche là dove non sembrerebbe essercene motivo alcuno.

Molti fenomeni elementari di esteticità possono spiegarsi così, con la sovrapposizione di un'organizzazione creata dall'uomo, e apparentemente del

tutto priva di scopo o addirittura controproducente, su fenomeni che seguono una logica diversa. È il caso del *ritmo*, col quale segmento il tempo e trovo delle ricorrenze che posso fare aderire ai gesti che compio per svolgere un lavoro. Alla strutturazione richiesta dal gesto necessario associo una strutturazione che è arbitraria, che è prodotta, ma proprio perciò può servirmi per alleggerire la meccanicità del gesto o per compierlo in sintonia con altri. Il medesimo accade col linguaggio verbale, quando lo strutturo metricamente o lo intesso di ripetizioni di suoni: al corso della parola aggiungo una struttura, una organizzazione, che non ha una funzione comunicativa in sé, ma porta un nuovo ordine nel discorso, accrescendone l'efficacia e la memorabilità.

Questa duplicazione dell'esperienza che avviene mediante l'attività estetica non si manifesta però solo come duplicazione di forme, ma anche come duplicazione di contenuti. Non a caso una larga parte dell'attività estetica prende la forma del lavoro di *finzione*, del far credere. Qui emerge senza possibilità di dubbio quel carattere di *raddoppiamento dell'esperienza* che abbiamo indicato come essenza stessa dell'estetico. L'invenzione, la finzione, mi trasportano in un altro mondo, creano un mondo *parallelo* a quello esistente. L'arte, si dice spesso, crea una seconda realtà, una realtà che può assomigliare a quella che conosciamo ma può anche sovvertirla completamente. Quel che importa però è che anche questo altro reale avrà le sue leggi, la sua logica, la sua coerenza. In una parola, esibirà una propria *organizzazione* dell'esperienza, diversa da quella quotidiana.

Se penso all'attività estetica come a un supplemento di esperienza, posso capire meglio perché i caratteri dell'esperienza ordinaria *sono e non sono* quelli dell'esperienza estetica, perché cioè essi vi appaiano in una forma diversa, modificata. Si prenda l'aspetto conoscitivo dell'esperienza. L'arte, abbiamo visto, viene spesso pensata come un'esperienza cognitiva, ma d'altra parte sembra difficile indicare quali conoscenze effettive essa produca. Se però osserviamo che l'arte elabora un'esperienza parallela, un raddoppiamento dell'esperienza, possiamo veder molto chiaramente che l'arte non è conoscenza, ma piuttosto esercizio delle condizioni della conoscenza. Non dobbiamo aspettarci da essa che ci dia nozioni o contenuti conoscitivi (anche se, come abbiamo visto, questo può sicuramente avvenire *per incidens*), perché il suo contributo al conoscere è di ordine diverso, e infinitamente più importante. Non consiste nel farmi acquisire un sapere determinato, ma per così dire nel *mantenere in esercizio* le mie capacità conoscitive, nel farle lavorare anche in assenza di una conoscenza determinata da raggiungere, mantenendole così aperte e disponibili per una conoscenza possibile.

Qualcosa di analogo può essere detto per l'aspetto emotivo dell'esperienza estetica. Da un lato i sentimenti che proviamo nell'arte (restringiamoci anche in questo caso all'esperienza artistica, che però non è tutta l'esperienza estetica, ma ne rappresenta una parte, per quanto cospicua) ci sembrano sorprendentemente simili a quelli che proviamo nella vita reale, dall'altro ci appaiono molto lontani da essi. Amleto si meraviglia che si possa piangere per Ecuba: ma per Ecuba non si piange come se i suoi figli fossero i nostri. Da qui i numerosi tentativi di tracciare un discrimine tra i sentimenti reali e quelli rappresentati, indicando questi ultimi come sentimenti fittizi, attenuati, o comunque remoti da quelli reali. E tuttavia si tratta per l'appunto di sentimenti *rappresentati* e non *provati*, o per meglio dire provati solo in quanto rappresentati: sono sentimenti figurati, attraverso i quali apprendiamo a calarci in situazioni che non abbiamo

sperimentato nella vita reale, o confrontiamo il nostro comportamento in circostanze analoghe. Chi ha definito l'arte un supplemento d'anima ha forse peccato un po' di melodrammaticità ma non è andato poi lontano dal vero.

C'è un caso in cui però sembra veramente difficile ammettere una diversità di piani tra sentimenti provati e sentimenti rappresentati, ed è il caso del comico e del riso. Leggendo Achille Campanile si ride *davvero*, ed è difficile sostenere che accada qualcosa di molto diverso da quel che accade quando troviamo comico quello che ci capita nella vita quotidiana. Le cose stanno proprio così, ma per un motivo diverso da quello che è stato immaginato[52]. Il fatto che si rida allo stesso modo nel mondo della finzione e in quello della realtà non dimostra che nella finzione i sentimenti sono veri, ma conferma piuttosto la veduta qui esposta circa l'esteticità come una organizzazione autonoma dell'esperienza. Infatti, quando troviamo qualcosa comico è perché leggiamo la realtà strutturandola secondo un ordine artificiale. Comiche non sono le cose in sé, ma il modo in cui le organizziamo. Tipicamente, possiamo raccontare una vicenda in due modi diversi, dei quali l'uno fa ridere e l'altro no, pur mantenendo rigorosamente identici i fatti narrati. Il comico è un fenomeno intrinsecamente estetico, ed è per questo che i trattati di estetica hanno spessissimo considerato il comico e l'umoristico come argomento proprio, cosa che evidentemente non hanno ritenuto di fare di fronte ad altre reazioni emotive.

L'attività estetica, insomma, ci si sta mostrando sempre più come un *esercizio parallelo dell'esperienza*, un suo funzionamento per così dire 'a vuoto', ma carico di conseguenze. La duplicazione dell'esperienza che ha luogo in essa, infatti, permette non solo di mantenere efficienti le nostre capacità, ma anche di creare un'*anticipazione* di esperienza (imparo a confrontarmi con varie possibilità), e al tempo stesso una *intensificazione* di essa (mi concentro su determinati aspetti di quello che accade) e una *riserva* di esperienza (tramite l'attività estetica posso entrare in contatto con tante situazioni che non ho potuto effettivamente esperire).

Se poi si obietta che interpretando l'attività estetica come la produzione di un raddoppiamento d'esperienza si perde ogni diversità rispetto alla sfera del gioco, e l'arte viene ad essere equiparata ad un'attività ludica, prima di respingere questo avvicinamento o di dichiararlo distruttivo per la teoria, converrà considerare se proprio questa prossimità non sia un ulteriore elemento a favore delle osservazioni che si sono fatte. Non solo la vicinanza dell'arte al gioco è stata spesso sottolineata dalle teorie estetiche, come accade in particolare nel caso estremamente significativo di Friedrich Schiller, ma in effetti molta parte dell'attività estetica presenta appunto un carattere ludico. Non tutti i giochi sono però dello stesso tipo, e accanto a giochi nei quali è molto forte la componente *suppletiva* che abbiamo visto caratteristica dell'attività estetica (si pensi a tutti i giochi nei quali «si fa finta di...»), altri ve ne sono nei quali questa componente è ridotta o assente. Non tutti i giochi sono arte, dunque, anche se tutta l'arte, almeno sotto un certo profilo, è gioco.

3. Estetica come filosofia dell'esperienza

Il fatto che nell'esperienza estetica produciamo una sorta di raddoppiamento dell'esperienza, costituiamo per così dire una riserva di esperienze possibili, anche se non attualmente vissute, è stato intravisto parecchie volte nella storia

dell'estetica, seppure spesso è stato espresso attraverso formulazioni indirette. La stessa dottrina della *mimesi*, che vedeva nelle arti una *imitazione* della realtà, e che ha costituito per tanti secoli il modo in cui l'Occidente ha dato ragione dell'esperienza artistica, non può essere interpretata come una semplice *riproduzione* della realtà, come un meccanico *rispecchiamento* delle cose che il mondo ci offre, come se essa mettesse capo alla generazione di *copie* delle cose reali. L'immagine del poeta come uno specchio che si aggira per il mondo restituendo sulla sua superficie quello che di volta in volta gli accade di incontrare lungo il suo percorso, immagine che si trova in Platone (dove per altro serve egregiamente a *screditare* la funzione mimetica dell'arte), ma anche in Shakespeare, non rende ragione al senso profondo della teoria della mimesi. La quale non produce tanto delle *copie*, dei *simulacri* delle cose esistenti, quanto una *rappresentazione* di esse su di un piano e con mezzi diversi. Non è una duplicazione delle cose del mondo, ma molto di più, se correttamente interpretata, una duplicazione della nostra esperienza del mondo. Non a caso le più profonde dottrine della mimesi insistono sull'essere essa imitazione di *azioni* (secondo la celebre formula della *Poetica* di Aristotele), non di oggetti, di caratteri, non di accadimenti. Molte delle affermazioni di Aristotele circa la poesia non avrebbero semplicemente senso se interpretassimo la mimesi nel senso ristretto della copia, per esempio il luogo in cui la *Poetica* afferma che la poesia è qualcosa di più filosofico della storia, perché rappresenta non ciò che è accaduto in una determinata circostanza, ma ciò che potrebbe accadere, oppure la stessa nozione di *verisimile* e la veduta correlata, secondo la quale è da preferirsi, in arte, un impossibile credibile ad un possibile che abbia le fattezze del non credibile[53].

Ma il carattere dell'estetica come libera organizzazione dell'esperienza è adombrato anche dai frequentissimi collegamenti che si incontrano lungo la storia dell'estetica tra arte e *immaginazione* o *fantasia*, e che sono divenuti per noi quasi inevitabili. Talora l'immaginazione è stata intesa, riduttivamente, come una mera ripresentazione dei dati sensibili; assai più spesso però, almeno in associazione ai discorsi sulle arti, se ne è accentuato il carattere libero, di trasposizione su di un piano ideale, di invenzione, rispetto ai puri dati del senso. Già nell'antichità si è avanzata l'idea che l'artista crei seguendo una propria immagine mentale, assai più perfetta di quelle imperfette che possono venirci dai sensi (così, rielaborando pensieri platonici e mutando loro di senso, afferma Cicerone nell'*Orator*, a proposito di Fidia), e questa convinzione è stata ripresa varie volte nel Rinascimento (esemplarmente da Raffaello in una lettera a Baldassarre Castiglione: «essendovi carestia di belle donne, io mi servo di una certa *idea* che mi viene alla mente»). È proprio nel Rinascimento che l'associazione tra arte e immaginazione diventa corrente, come dimostra la tripartizione delle facoltà che troviamo nell'*Advancement of Learning* di Francesco Bacone, e che mette in relazione la memoria con la storia, la ragione con la filosofia, e appunto l'immaginazione con la poesia. Un collegamento simile, che accentua però il nesso tra immaginazione e memoria e la tensione rispetto alle facoltà intellettive, lo troviamo poi in Vico, per esempio nel *De nostri temporis studiorum ratione*, e sempre in Vico troviamo poi l'idea di una *sapienza poetica*, cioè di una organizzazione fantastica e non intellettuale dell'intera nostra esperienza, tale da abbracciare tutti i campi del conoscere.

Ma in Vico troviamo anche qualcosa di molto più nuovo e importante, e cioè,

attraverso la *sapienza poetica*, l'idea di un'organizzazione dell'esperienza di tipo estetico: Vico la riferisce ad un'epoca remota, la colloca cioè cronologicamente in precedenza allo sviluppo di una organizzazione intellettuale del sapere; questo però non ci impedisce di pensare i due tipi di 'sapienza' non come scalati nel tempo, ma compresenti come due modi diversi di organizzare l'esperienza. Una vera comprensione della funzione complessiva dell'esteticità richiede che si sia sviluppato quel concetto di esperienza che è caratteristico della filosofia moderna, da Cartesio in poi, e che non vede più la conoscenza come adeguazione ad un mondo di oggetti dati rispetto al quale l'attività del soggetto conoscente si annulla, ma mette al centro precisamente il rapporto del soggetto col mondo.

Solo quando questo concetto moderno di esperienza si è formato, può acquistare senso pieno l'idea che l'esperienza estetica si spieghi in rapporto con essa, come una forma di anticipazione e duplicazione dell'esperienza che, pur non fornendo conoscenze effettive, partecipa integralmente al nostro modo di stare nel mondo e di organizzarlo. Soprattutto per questo, e non per il fatto contingente che è stato Baumgarten a battezzarla nel Settecento, ha la sua verità la convinzione che l'estetica sia una scienza moderna. Molti dei problemi su cui riflette l'estetica sono già ben presenti nell'antichità e si può dire attraversino tutte le epoche; ma un'adeguata riflessione sull'esperienza estetica può prendere forma solo là dove essa può essere pensata in relazione alla nozione di esperienza in genere. Non per caso, questo accade in particolare in Kant. Ciò che abbiamo detto circa il carattere di supplemento di esperienza che è proprio dell'estetico acquista un senso preciso se pensiamo al modo in cui Kant, nella *Critica del Giudizio*, spiega l'attività estetica come un *libero gioco di facoltà*. A essere implicate sono in particolare le facoltà che sono proprie della nostra conoscenza (ma non solo esse, come attesta secondo Kant l'esperienza del sublime), cioè l'immaginazione e l'intelletto. Esse però nell'esperienza estetica non si legano in vista di una conoscenza determinata, ma per dir così agiscono liberamente, fornendo una specie di *esercizio* dell'esperienza svincolato da scopi determinati, e tuttavia indispensabile affinché il conoscere effettivo possa svilupparsi.

Anche nell'estetica del Novecento l'idea che l'esperienza estetica si comprenda veramente solo nel suo rapporto con l'esperienza in genere è stata avanzata più volte dai pensatori più avvertiti: basterà fare il nome del filosofo americano John Dewey, la cui opera principale sull'estetica, *L'arte come esperienza*, si doveva intitolare originariamente *Art and Aesthetic Experience*. In Dewey, però, l'esperienza estetica non viene pensata come un'esperienza autonoma, che crea un ampliamento e un campo parallelo di esperienza, ma piuttosto come il compimento o la condizione di ogni esperienza. Ogni volta che i significati contenuti in modo debole e frammentario nelle comuni esperienze appaiono chiarificati e concentrati, ogni volta che un'esperienza è effettivamente completa, saremmo di fronte ad un'esperienza estetica. Dewey coglie così molti dei caratteri che competono all'esperienza estetica, ma resta debitore della spiegazione di come si possa arrivare a identificare tale esperienza se essa è presente ovunque vi sia un'esperienza soddisfacente e compiuta. Inoltre, se appunto l'estetico non è altro che il carattere di ogni esperienza compiuta, come spiegare l'esistenza di prodotti in cui, come nelle opere d'arte, l'esperienza estetica si dà per così dire allo stato puro, in forma indipendente, e non come ingrediente di un'esperienza volta ad un altro fine?

Capitolo sesto

1. Arte ed evoluzione della specie

Ma perché abbiamo bisogno del supplemento di esperienza rappresentato dall'arte e, più in generale, dall'esperienza estetica? Per cominciare a rispondere, può essere utile guardare al modo in cui i comportamenti estetici si sono presentati nei tempi lunghi dell'evoluzione della nostra specie, chiedendoci in particolare se i comportamenti estetici umani presentano qualche analogia e qualche continuità con analoghi comportamenti degli animali non umani, se essi hanno svolto un ruolo nel processo di ominazione, se vi sono tratti comuni alle manifestazioni estetiche riscontrabili presso le varie culture, se cioè qualcosa unisca in profondità i fenomeni estetici che appaiono così diversi nelle loro manifestazioni di superficie e sia quindi possibile isolare degli *universali estetici*.

Quando ci si pone su questa strada, tuttavia, occorre fronteggiare preliminarmente un'obiezione radicale. Molti infatti ritengono che questo tipo di indagini possa essere sconfessato sul nascere dalla constatazione che l'arte è un fenomeno presente soltanto in alcune società, e per di più solo in alcune epoche storiche, e che è generalmente connesso con un grado avanzato di progresso culturale e civile. L'arte così come la conosciamo noi, si dice, con i suoi caratteri di fruizione disinteressata, di distacco dagli scopi pratici, di separazione dalle altre attività umane, di pratica specializzata, è un prodotto di epoche di alta civilizzazione, rimonta al massimo al Rinascimento (si veda Édouard Pommier, *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*), e secondo altri addirittura ad epoche più vicine (si veda Larry Shiner, *The Invention of Art*). Chi la pensa così di solito insiste sul fatto che prima del Settecento non esisteva quel concetto unitario di arte che per noi è diventato ovvio, e che le attività che a partire da quella data siamo soliti rubricare come artistiche venivano comprese sotto categorie diverse. In questo modo la funzione della teoria estetica diventa decisiva: è l'estetica come disciplina *moderna* che rende in ultima analisi possibile parlare di arte. Lo stesso tipo di ragionamento viene spesso applicato su scala geografica anziché cronologico-storica, e in questo caso si mette in rilievo come parlare di 'arte' a proposito dei prodotti delle società etnologiche – quelle che un tempo erano chiamate culture 'primitive' – ma anche di civiltà diverse dalla nostra, per esempio certe culture orientali, rappresenta un indebito processo di assimilazione, quando non un atto deliberato di 'imperialismo culturale'.

In questo genere di obiezioni il passo dal truisimo all'errore è sempre in agguato. Se chi le formula vuole dire che nell'antichità o nelle società studiate dagli etnologi manca quel riconoscimento dell'autonomia dell'arte che è caratteristico della civiltà occidentale moderna, e mancano quindi una serie di aspetti correlati come l'istituzionalizzazione della critica e della storia dell'arte, la professionalizzazione dell'artista, la creazione di luoghi deputati per la fruizione ecc. (ma si noti che alcune di esse possono comunque essere presenti), si dice un'ovvietà. Ma se con questi rilievi si vuole invece dire che non c'è alcuna

comparazione possibile tra le nostre pratiche artistiche e pratiche e comportamenti presenti in quelle società, ecco che la banalità si trasforma in una petizione di principio. In realtà, molti dei caratteri che presenta l'arte in senso estetico moderno sono presenti in attività che possono anche non essere state riconosciute esplicitamente come artistiche dalle culture che le hanno prodotte, per esempio l'esibizione di abilità, la stilizzazione, l'appello alle esperienze emotive, alla dimensione immaginativa e così via. Come abbiamo visto, può mancare la critica come pratica stabilita, ma spesso esiste un lessico dell'apprezzamento estetico.

In generale, sembra pericoloso confondere il riconoscimento *teorico* della funzione estetica con la sua effettiva presenza. Per molte società vale indubbiamente quello che diceva Karl Marx a proposito di altri tipi di comportamento: non lo sanno, ma lo fanno. Quando enfatizzano le differenze tra il 'nostro' modo di guardare alle esperienze estetiche e quello proprio di altre culture, persino i separatisti più rigidi finiscono per ammettere, nella pratica, che ci sono dei termini di comparazione, altrimenti non si potrebbe neppure registrare questa discrepanza. E resta un fatto da spiegare come mai moltissimi comportamenti e oggetti prodotti da società che non conoscono la specializzazione estetica (o almeno non la teorizzano), siano poi suscettibili di una fruizione *estetica* da parte di esponenti di culture successive o diverse. Il caso dei reperti etnologici, esibiti e fruiti assai più con criteri 'estetici' che documentari, sta lì a dimostrarlo, e ha dato luogo ad un dibattito interessante.

Non è nemmeno così sicuro che non si possano trovare esempi del moderno atteggiamento estetico prima di quella che Hans Belting ha chiamato «età dell'arte», cioè prima che i prodotti artistici perdano il carattere religioso, culturale o celebrativo e si avviino ad essere identificati tramite il solo riferimento alla loro riuscita formale. Nei confronti della poesia, ad esempio, è possibile trovare assai più che un embrione di considerazione estetica molto prima della nascita dell'estetica moderna. In un testo come la *Poetica* di Aristotele la tragedia greca, la cui natura di servizio religioso e di rito sociale era inizialmente indubitabile, viene già considerata sulla base di una valutazione estetica, in relazione alla ricchezza del linguaggio, alle strutture narrative, alla costruzione dei caratteri. E l'anonimo del *Sublime*, nel I secolo d.C., può già leggere la poesia come espressione delle forti passioni e dell'alto sentire di un'anima grande.

Bisogna insomma stare molto attenti a non ripetere qui l'errore che abbiamo additato prima a proposito dei rapporti tra arte ed esperienza estetica. Allora abbiamo detto che rompendo ogni legame tra le due (per esempio arrivando a negare che si possa parlare di un'esperienza estetica) si finisce per fare dell'arte un'efflorescenza isolata, che in tal modo diventa inspiegabile o spiegabile solo come un costrutto artificioso, un passatempo inutile o addirittura insensato. Qualcosa di molto simile accade quando si considera l'atteggiamento estetico come un prodotto esclusivo dell'Occidente avanzato, quando si dice che prima del Cinquecento o del Seicento o del Settecento non c'era arte perché non c'era un atteggiamento estetico verso di essa. In realtà, se l'arte non affondasse le proprie radici in comportamenti e pratiche le quali, pur non essendo ovviamente vissute consapevolmente come estetiche, tuttavia presentano già i caratteri tipici dell'esteticità, cioè un'attenzione e un coinvolgimento emotivo finalizzati ad un apprezzamento, risulterebbe estremamente difficile spiegare come si possa

arrivare poi, piuttosto rapidamente, al riconoscimento della loro natura estetica.

Sembra molto più produttivo rovesciare il punto di vista, e notare come comportamenti che noi possiamo, ovviamente dal nostro punto di vista, qualificare come estetici, sono presenti in moltissime, anzi in tutte le culture che conosciamo. Non esiste popolazione, per quanto difficili siano le sue condizioni di vita e per quanto arretrata la sua tecnologia, che non produca qualche forma di espressione estetica: canti e danze, narrazioni epiche e racconti leggendari, ornamenti di oggetti d'uso e di culto, disegni ornamentali e ceramiche, decorazioni del proprio corpo. Reazioni estetiche si manifestano di fronte a fenomeni naturali e tipicamente di fronte al corpo e al viso dell'essere umano. Naturalmente sappiamo che lo scopo di queste pratiche e la natura di queste reazioni non sono 'artistiche' nel nostro senso del termine, ma che esse hanno per lo più un valore magico, religioso, iniziatico. Tutto ciò è fuori questione, ma si tratta di capire perché queste funzioni si esprimano attraverso le stesse pratiche che poi, successivamente, si autonomizzeranno in pratiche artistiche. Evidentemente la funzione estetica è già ben presente in queste attività, e costituisce un potente strumento di efficacia per le pratiche in questione.

Se ci si mette su questa via, diventa allora possibile abbandonare le cautele e le distinzioni di solito messe in campo dagli antropologi quando parlano di 'arte' e di 'manufatti estetici' (le virgolette sono, dal loro punto di vista, assolutamente indispensabili) presso società etnologiche, e chiedersi se non si possa invece considerare l'esperienza estetica e le prassi in cui essa si consolida come un vero e proprio *universale biologico*, un comportamento riscontrabile ovunque e del quale quindi è ragionevole supporre un radicamento profondo nella nostra storia evolutiva. Se tutte le culture esibiscono comportamenti che sono spiegabili in termini estetici, evidentemente questi comportamenti si sono prodotti nel corso dell'evoluzione, e sono sopravvissuti, anzi si sono moltiplicati in modo esponenziale, perché hanno dimostrato di essere vantaggiosi dal punto di vista della sopravvivenza.

2. Esiste un'estetica animale?

Molti comportamenti umani affondano le loro radici nell'animale che noi siamo (stati). Questa consapevolezza si è fatta sempre più strada nella scienza e nella filosofia degli ultimi decenni, in concomitanza con quella che è stata chiamata la 'svolta naturalistica'. Se in precedenza l'opinione di gran lunga prevalente era quella secondo la quale tutti i comportamenti 'elevati' dell'uomo, cioè tutti quei comportamenti che trascendono la sfera fisiologica, erano da considerarsi frutto di condizionamenti culturali, oggi siamo molto più cauti su questo punto. Riteniamo infatti che almeno alcuni aspetti dei comportamenti sociali o politici, ma per esempio anche dei comportamenti morali, possano essere spiegati tenendo conto della loro origine presso animali non umani (di solito i primati). Si tratterebbe allora di vedere se vi sono comportamenti estetici presso gli animali non umani, e se è possibile istituire una linea di collegamento tra tali comportamenti e quelli dell'uomo.

Di solito quando si parla di estetica in relazione agli animali non umani il pensiero corre a Congo, lo scimpanzé che nei primi anni Sessanta realizzò una lunga serie di dipinti sotto la guida di Desmond Morris. Si trattava di composizioni astratte, con larghe strisce di colore, che fecero in molti gridare al

‘miracolo’ della scimmia artista. In realtà l’esperimento va giudicato con molta cautela. Non bisogna dimenticare che cento anni fa nessuno avrebbe considerato ‘opere d’arte’ quelle di Congo, che hanno potuto esser considerate tali solo per certe convergenze con la pittura del Novecento; si deve dare il dovuto rilievo al fatto che molti aspetti delle cosiddette creazioni dello scimpanzé sono evidentemente indotti dallo scienziato che lo seguiva, dato che non solo questi gli forniva determinati colori e fogli, ma per esempio decideva quando interrompere il lavoro della scimmia (la quale probabilmente avrebbe continuato a coprire di colore il foglio fino a render completamente inintelligibile il suo lavoro); ed è particolarmente significativo il fatto che si trattasse di esperimenti condotti da uno scienziato, e in nessun modo di comportamenti spontanei dell’animale, osservabili per esempio anche in natura.

Se ci si mette sulla via, sicuramente più seria, di trovare comportamenti estetici nelle forme di vita seguite dagli animali nel *loro* ambiente, si incontrano fenomeni molto diversi dalla pittura delle scimmie. Uno dei primi scienziati ad occuparsene distesamente è stato proprio Charles Darwin. Nella sua opera *L’origine dell’uomo* egli nota come un potente fattore dell’evoluzione sia costituito, accanto alla selezione naturale, dalla selezione sessuale. Molti caratteri di una specie sono frutto delle scelte compiute da un sesso nei confronti dell’altro nel corso di innumerevoli generazioni, e spesso hanno l’aspetto di variazioni superflue, o addirittura controproducenti, ai fini della sopravvivenza. Ora, secondo Darwin le scelte sessuali sono guidate in parecchi casi da criteri di tipo ‘estetico’. I palchi di corna sviluppati da alcune specie di cervi maschi sono uno svantaggio nella fuga dai predatori, ma un potente richiamo sessuale. Gli splendidi piumaggi degli uccelli, per esempio quello del paradiso (che già nel § 16 della *Critica del Giudizio* di Kant appariva come prototipo della bellezza), servono per lo più solo come richiamo della femmina. Quest’ultima, pensava Darwin, deve dunque aver sviluppato una specifica capacità di apprezzamento per i tratti ‘ornamentali’ del maschio. Ne derivava la conclusione che il gusto (estetico) è compatibile con «low powers of reasoning», e che gli uccelli sono «i più estetici fra tutti gli animali». In questo modo si veniva a spiegare la funzione del gusto e della valutazione estetica, nonché l’enorme libertà dei caratteri che possono risultare attraenti (di contro alla limitatezza dei caratteri vantaggiosi per la selezione naturale). Piumaggi variopinti, o formanti dei disegni attraenti; capacità di cantare o di danzare, ma anche costruzione di nidi colorati o adorni (come nel caso dell’uccello giardiniere) sono tutti fenomeni che hanno per Darwin un’origine estetica e che vengono messi in parallelo con l’impulso dell’uomo ad adornare il proprio corpo e con il fenomeno della moda. La bellezza si rivela così un fattore potentissimo dell’evoluzione, più efficiente ancora del successo in battaglia.

Questi temi darwiniani hanno visto un’interessante ripresa di interesse negli ultimi decenni, ma con una significativa divergenza di orientamento tra scienziati e filosofi. Presso i primi prevale una lettura ‘riduzionistica’, che non ritiene affatto necessario supporre un ‘gusto’ e una preferenza estetica come spiegazione delle scelte sessuali. La spiegazione estetica viene sostituita, per esempio nella cosiddetta teoria dell’handicap di Zahavi[54], da una spiegazione funzionale. Gli aspetti che consideriamo estetici sono in realtà degli indicatori di *fitness*, di buona forma fisica e di buone capacità riproduttive. Gli ornamenti sono un ostacolo e uno svantaggio; per mantenerli ‘belli’, l’animale deve destinare loro una parte

cospicua delle sue energie e delle sue risorse. Essi sono segnali che non possono mentire, perché non possono essere falsificati: l'uccello col piumaggio più lucente deve essere anche quello più sano e forte. Se ci sono dei parassiti, ad esempio, la prima a farne le spese è la simmetria e la regolarità degli ornamenti. La bellezza non è altro che una promessa, se non di *bonheur* come pensava Stendhal, certo di buon funzionamento, e *taste is waste*, il gusto si riduce alla capacità di gettare via risorse vitali ingenti per scopi apparentemente futili.

Di contro a queste posizioni, sono stati invece i filosofi a mantenersi più vicini alle soluzioni di Darwin, cioè a sostenere che quelli che abbiamo visto diffusi presso gli animali non umani sono effettivamente comportamenti estetici che anticiperebbero quelli umani. Criticando la teoria dell'handicap, Wolfgang Welsch ha per esempio ribadito che la scelta del maschio più 'bello' compiuta dalla femmina è effettivamente una scelta estetica, e non è rivolta in primo luogo all'indicazione di *fitness* [55]. Lo proverebbe il cosiddetto argomento della minima variazione: una modesta variazione della simmetria nella coda del pavone maschio riduce grandemente le sue potenzialità di accoppiamento. Se gli ornamenti fossero solo una questione di *fitness*, sarebbe poco probabile che una piccola variazione sul piano della bellezza producesse una variazione così importante per la sopravvivenza della specie. Accanto all'argomento della minima variazione, Welsch ne fa valere un altro, quello che chiama dello scopo prossimo: anche se fosse vero che lo scopo ultimo dell'apprezzamento degli ornamenti animali è costituito dalla *fitness*, resta il fatto che tale apprezzamento si dirige, in prima istanza, alla bellezza in quanto tale, ossia all'aspetto esteriore degli ornamenti.

Chi sceglie di sostenere la continuità tra le scelte 'estetiche' degli animali non umani e quelle dell'uomo di solito fa appello ai criteri di bellezza applicati al corpo umano e alla scelta sessuale che ne consegue. Molti studi empirici mostrano infatti una convergenza nell'apprezzamento di alcune caratteristiche fisiche nella scelta del partner, al di là delle differenze culturali. In particolare si richiama l'attenzione sul fatto che i corpi e i visi asimmetrici suscitano di solito una minore attrazione o un senso di repulsione, e ciò avverrebbe perché di solito le asimmetrie sono segno di un disordine della crescita o la conseguenza di malattie che potrebbero pregiudicare le capacità riproduttive. La proporzione vita-fianchi nella donna e in generale gli indicatori di fertilità (giovinezza, colorazione chiara della pelle ecc.) sarebbero immediatamente percepiti come 'belli' e costituirebbero dunque un insieme di 'universali estetici' transculturali. E in effetti in alcune lingue salute e bellezza risultano correlate fin dall'origine del termine che indica la bellezza (così accade anche per il greco *kalós* che risulta apparentato ad una radice sanscrita che rinvia alla buona salute), mentre già Herder nel Settecento affermava che ogni forma di bellezza è in realtà una forma che rinvia alla salute, alla vitalità, alla forza, alla piena rispondenza ai fini del mantenimento della vita.

Di solito ci si oppone a queste conclusioni ribadendo il carattere culturale e non 'naturale' anche di queste preferenze: si fa osservare che i criteri di bellezza corporea sono in realtà molto variabili, e che basta guardare un dipinto di Peter Paul Rubens per constatare come l'ideale di bellezza femminile sia mutato rispetto a quello odierno; ci si richiama al fatto che molte culture cosiddette primitive non condividono affatto tali criteri, privilegiando altri parametri; e infine si dice che

persino la proporzione vita-fianchi non è assolutamente un indicatore certo di fertilità.

Questo genere di controargomenti sembra però passare in seconda linea rispetto all'obiezione di fondo, che riguarda la possibilità stessa di considerare questo tipo di preferenze implicate nella scelta sessuale come preferenze *di tipo estetico*. Ed è fin troppo facile ironizzare sul fatto che non è per nulla detto che chi manifesta la più acuta inclinazione per la bellezza dell'altro sesso non per questo può essere considerato in possesso del più fine senso estetico, che anzi può mancargli del tutto in altri campi. Non ci sentiamo certo giustificati a considerare ogni Casanova un artista, o viceversa a richiedere che ogni artista sia un Casanova.

3. *L'origine dell'arte*

La ritrosia degli scienziati a considerare estetiche le scelte riproduttive degli animali non umani è in effetti assai più giustificata delle conclusioni un po' affrettate dei filosofi che si sono occupati della questione. Sembra che nella posizione darwiniana sul ruolo delle preferenze estetiche nella scelta sessuale e soprattutto sulla sua convinzione della continuità tra esse e i comportamenti 'artistici' dell'essere umano si annidino parecchie difficoltà. I comportamenti presuntamente estetici degli animali non umani sono in effetti ristretti al solo momento del corteggiamento e dell'accoppiamento, e vengono meno negli altri periodi della vita dell'animale. Persino l'uccello giardiniere, che spesso viene considerato una sorta di architetto o arredatore nel mondo animale, perché è solito costruire nidi che abbellisce, cioè rende più visibili, con pezzetti di materiali colorati, perde completamente interesse a questa attività quando essa ha cessato di portargli vantaggi nel procacciarsi dei partner. Ciò pone il serio problema di distinguere un piacere propriamente estetico dal piacere sessuale, che è appunto la stessa difficoltà che abbiamo appena rilevato quando si tratta di valutare il significato di certe preferenze nella scelta del partner che si riscontrano anche tra esseri umani.

Ma c'è una difficoltà più grande, e a ben vedere insuperabile. Gli animali non umani nei quali si osservano i comportamenti 'estetici' sono infatti esseri molto lontani, nella scala evolutiva, dall'uomo. Se ci fosse effettivamente una continuità, dovremmo aspettarci che i comportamenti ritenuti estetici si facciano più frequenti, o almeno si mantengano, man mano che ascendiamo nella scala dei viventi, verso specie via via più simili all'uomo. Invece, tutt'al contrario, essi sembrano particolarmente diffusi proprio in specie animali molto distanti filogeneticamente dall'essere umano. Per Darwin, lo abbiamo visto, l'estetico si sposa in particolare con limitate capacità logiche e conoscitive ed è massimamente sviluppato negli uccelli. Comportamenti 'estetici' sono stati riscontrati, successivamente, persino in animali con una struttura neurologica semplicissima, come gli insetti: se si applica un ornamento, per esempio una scaglia brillante, all'ala di una mosca, ciò aumenta significativamente le possibilità di accoppiamento per l'insetto in questione. Onestamente, Darwin riconosceva che nei mammiferi questi comportamenti 'estetici' non si riscontrano mai, e che la scelta del partner avviene molto più in funzione della forza e del successo nella lotta che attraverso il dispiegamento di attrattive 'estetiche'. Né i tentativi che si sono fatti di recente di aggirare questo serio controargomento, per

esempio da parte di Geoffrey Miller[56], appaiono convincenti.

È probabile, allora, che per trovare il radicamento antropologico dell'attività estetica si debba guardare in altre direzioni. Non verso le funzioni 'inferiori', biologiche, ma verso quelle superiori, cognitive. Non basta che un'attività sia individuata come fonte di piacere per considerarla estetica: come vedremo meglio in un successivo capitolo, occorre distinguere la natura dell'apprezzamento e del piacere che ne deriva. In particolare, sembra necessario nella nostra prospettiva mettere in relazione l'attività estetica con le capacità operative dell'*Homo sapiens sapiens* e con le sue capacità linguistiche.

Per quanto sia difficile, sulla base delle nostre conoscenze, giungere a risultati incontrovertibili in questo campo, sembra si possa notare che la fioritura di manufatti 'estetici' sia proprio una delle caratteristiche che individuano la diversa abilità del *Sapiens* rispetto ai gruppi umani precedenti, in particolare i neanderthaliani. L'esplosione di un'attività figurativa, testimoniata dalla pittura rupestre in vari siti, dal Périgord alla Spagna alle pitture rupestri della zona sahariana, si può fare iniziare grosso modo da trentamila anni avanti Cristo. È lecito però supporre che questa esplosione non possa essere stata istantanea, ma sia stata preceduta da qualche fase preparatoria. Iscrizioni 'geometriche' con intrecci di linee che potrebbero far pensare ad una volontà 'decorativa' sono state trovate anche in reperti più antichi, così come la presenza di oggetti curiosi, conchiglie con singolari colorazioni o forme, potrebbe far pensare anche in periodi di poco precedenti a un interesse 'estetico' che va al di là della semplice utilità. Va poi tenuto presente che tutto lascia pensare che la produzione di manufatti durevoli non possa che essere uno dei campi in cui si è dispiegata l'attività estetica degli inizi, dato che risulta molto credibile che forme di espressione più deperibili – pitture corporee, danze e movimenti rituali, decorazioni su oggetti in pelle ecc. – abbiano quantomeno accompagnato e forse preceduto l'attività più strettamente figurativa (veneri preistoriche, pitture rupestri).

Ora, se consideriamo che molte ricerche recenti tendono a collocare l'origine del linguaggio non troppo addietro nel tempo, sull'arco dei centomila anni, non è impossibile pensare che l'affinamento delle capacità tecnologiche, in modo particolare l'accentuazione delle capacità metaoperative e non semplicemente operative dell'ominide (cioè non tanto la sua abilità nell'utilizzare strumenti, ma la sua capacità di servirsi di strumenti per produrre altri strumenti, un passaggio che resta sostanzialmente arduo per l'animale non umano), il sorgere delle sue capacità linguistiche e la presenza di attività 'estetiche', siano fenomeni interrelati.

In questo quadro, certamente ipotetico ma non privo di riscontri, l'idea dell'attività estetica come *supplemento di esperienza* sembra acquistare un senso più preciso. Capacità metaoperative, possesso del linguaggio e presenza di attività estetiche si ricollegano tutte all'attitudine, sicuramente presente nel *Sapiens*, di produrre *metarappresentazioni*, ossia rappresentazioni di oggetti e stati non attualmente presenti nella percezione. Non è indispensabile negare *in toto* all'animale non umano o all'*Homo* di epoche precedenti la capacità di produrre metarappresentazioni. È sufficiente notare che linguaggio, metaoperatività ed esteticità richiedono tutti la presenza sviluppata e diffusa di metarappresentazioni. Diventa allora possibile comprendere che cosa significa in questa prospettiva *supplemento di esperienza*. L'attività estetica si presenta certo

come un *supplemento*, cioè qualcosa che non appare legato immediatamente agli scopi dell'agire, e in questo senso appare 'gratuito' e 'immotivato', come i segni tracciati su un frammento osseo col solo scopo di non lasciarne la superficie immacolata, ma di scorgere in essa una qualche organizzazione sovrapposta. Questo *supplemento*, però, è assolutamente essenziale perché libera uno spazio di elaborazione che permette di prefigurare scenari possibili, come quello di una utilizzazione *indiretta* dello strumento, o il riferimento del segno a una classe di referenti possibili. Il *supplemento*, a questo punto, si ribalta in qualcosa di essenziale, perché apre una serie di possibilità che possono risultare vantaggiosissime sul piano evolutivo.

Comprendiamo meglio, allora, perché risulta riduttivo e in fondo sbagliato legare l'attività estetica alla sola percezione sensibile. Non è l'affinamento delle capacità sensoriali in quanto tali a costituire il tratto proprio dell'attività estetica, ma piuttosto la creazione di una sorta di *raddoppiamento* del dato sensoriale. L'esperienza sensibile si sdoppia, rinvia ad un altro piano, crea una specie di doppio fondo. Se l'esperienza nasce e si conclude sul piano percettivo, non abbiamo ancora un'esperienza estetica. Ecco perché occorre molta cautela nel rubricare come estetiche le scelte connesse, per esempio, alla sfera sessuale e alla scelta del partner, presenti nell'animale non umano come nell'uomo. Là dove invece è all'opera una dimensione *immaginativa*, la prefigurazione di situazioni possibili, l'elaborazione di scenari alternativi, lì abbiamo già un embrione di attività estetica. E l'esercizio di essa diventa essenziale per lo sviluppo delle capacità cognitive, permettendo la liberazione dall'assillo degli scopi immediati e il distanziamento dalle reazioni puramente istintuali.

Lo sviluppo, per molti versi straordinario, della pittura rupestre nel Paleolitico superiore attesta appunto una presenza già molto robusta della capacità di creare una situazione fittizia, che è intimamente connessa con l'attività estetica, indipendentemente dal fatto che le pitture in questione avessero una destinazione magica e rituale. Proprio questa destinazione, infatti, suppone una capacità metarappresentativa che l'esplosione figurativa insieme attesta e contribuisce potentemente ad espandere. Non è del tutto arbitrario, allora, creare un collegamento tra la cosiddetta 'arte preistorica' e l'arte delle epoche successive e, come è stato detto efficacemente, se è enfatico affermare che Lascaux è la Cappella Sistina della preistoria, è molto più vero che la Cappella Sistina è la Lascaux di un'epoca infinitamente più progredita e più complessa.

Capitolo settimo

1. Si può discutere dei gusti?

Quando si parla di estetica con persone non addette ai lavori, di solito la domanda che ci si sente rivolgere più frequentemente è quella sulla diversità dei gusti. Il mondo dell'arte è vasto: l'esperienza estetica non è solo quella del lettore o dello spettatore, ma anche quella dell'artista; le opere d'arte hanno mille aspetti diversi e mutano di continuo; fenomeni estetici ci vengono incontro dalla natura e dalla vita quotidiana. Eppure sembra che tutto si concentri attorno al problema della universalità o soggettività dei nostri giudizi sulle opere d'arte. Sono giudizi arbitrari, idiosincratici, oppure esistono dei giudizi corretti e dei giudizi inaccettabili? Ci sono *regole* del giudizio estetico? C'è possibilità di mettere ordine in quello che sembra a molti un oceano sterminato di pareri diversi e irriducibili, un campo in cui domina l'anarchia, e nel quale non c'è nessuna speranza di trovare principi ragionevoli di orientamento? Il dato di fatto della diversità dei giudizi sembra sotto gli occhi di tutti. In una prospettiva storica, è facilissimo rendersi conto della mutevolezza degli stili e delle enormi variazioni intercorse nei secoli: le cattedrali gotiche apparvero stravaganti e barbariche agli architetti che edificarono nelle classiche forme del Rinascimento italiano; il Barocco sembrò agli artisti del Neoclassicismo solo una perversione del gusto; il Neoclassico, prima che il Postmoderno lo riabilitasse, apparve a sua volta uno stile smorto, algido, funereo. Ancora maggiori sono sembrate per lungo tempo le differenze di gusti fra i paesi 'civilizzati' e le culture 'primitive', o quelle tra l'arte europea e l'arte dei popoli dell'Estremo Oriente, e solo lentamente si è imparato ad apprezzarle. Ma perfino rivolgendosi alla medesima società, nel medesimo periodo storico, quello che ci troviamo di fronte è un caos di preferenze irriducibili. I frequentatori dei musei dove si conserva l'arte del passato spesso non mettono mai piede in una galleria di arte contemporanea; la musica 'colta' o classica appare noiosa ai consumatori di musica rock o pop, ma spesso neppure i primi sopportano la musica di ricerca dei contemporanei; nelle librerie, i bestseller popolari convivono con i classici della letteratura, ma pochi leggono poesia; al cinema, i film d'autore paiono assediati da blockbuster, polpettoni e cinepanettoni.

La stessa storia dell'estetica, in qualche modo, ci conferma la centralità del problema della diversità dei gusti e dei giudizi, perché quando nasce l'estetica moderna, nel Settecento, gran parte del dibattito verte proprio attorno alla questione della universalità dei giudizi estetici, e da un capo all'altro del secolo non si fa che dibattere dello *standard of taste*. Ne parla Hume, che intitola così un suo saggio in materia, ma ancora per Kant l'analisi del giudizio di gusto è in gran parte un'indagine sulla sua comunicabilità e universalizzabilità; ne discute Jean-Baptiste Du Bos all'inizio del secolo, ma ancora Voltaire ironizza sul fatto che ognuno trova bello quel che gli aggrada, e per il rospo nulla è più bello che *sa crapaude*, la sua femmina rospa. Per noi, il continuo ritornare della riflessione

estetica sul problema della diversità dei gusti non rappresenta nulla di sorprendente, ma solo la conferma di quanto abbiamo più volte cominciato a vedere, e cioè che la valutazione e l'apprezzamento sono fenomeni essenziali nella strutturazione del campo estetico, e che per esempio è del tutto impossibile dar conto dei fenomeni artistici in una chiave asettica e avalutativa.

È la natura stessa dell'esperienza estetica che porta a capire perché le cose debbono stare così. Abbiamo visto che tale esperienza si configura come un *supplemento*, una *duplicazione* dell'esperienza consueta, un campo parallelo di esperienza. Le forze che normalmente impieghiamo per conoscere il mondo e per reagire emotivamente ad esso sono all'opera nell'esperienza estetica, ma non per produrre conoscenza effettiva, e non per farci provare sentimenti veri, ma piuttosto per tenersi in 'esercizio' e per provare soluzioni possibili. Non possiamo aspettarci, quindi, che l'esperienza estetica trovi all'esterno il proprio premio o la propria sanzione. Se fosse diretta ad un fine concreto, potremmo ipotizzare che il suo fallimento venga decretato dal fatto di non aver saputo raggiungere la sua meta; se fosse una reazione emotiva consumata sul piano della realtà anziché su quello dell'immaginazione potremmo sempre chiederci se si tratta di una reazione proporzionata o eccessiva. Siccome non è nulla di tutto questo, l'unica garanzia del suo buon funzionamento può essere fornita dal fatto che ne siamo soddisfatti, che 'sentiamo' che le cose hanno funzionato. L'apprezzamento o la delusione diventano l'unica unità di misura dell'esperienza compiuta.

Questo aspetto dell'esperienza estetica è stato intravisto più volte, e gli sono stati dati di volta in volta nomi diversi. Per esempio molti teorici hanno notato che l'esperienza estetica è come chiusa in se stessa, diretta a se medesima, non 'aperta' verso esiti o effetti esterni. Tale carattere è stato espresso dicendo che l'esperienza estetica, e in modo eminente l'opera d'arte, è «compiuta in se stessa», che è 'autotelica'. Ossia costituisce un fine in se stessa, è *organica* e orientata in modo autoriflessivo. Karl Ph. Moritz, alla fine del Settecento, spiegava la bellezza riportandola «sotto il concetto di compiuto in se stesso», mentre Kant, pochi anni dopo, vedeva all'opera nel giudizio estetico una *finalità senza fine* (è come se l'opera d'arte fosse costruita in vista di uno scopo, ma lo scopo non c'è); i romantici insistevano sul fatto che l'opera è un insieme organico, dal quale nulla si può staccare e nel quale il tutto è assai più della somma delle parti; ma ancora nel Novecento, quando Roman Jakobson scopriva nell'autoriflessività la caratteristica saliente del linguaggio poetico, non faceva che rinverdire questo vecchio, ma non per questo meno giustificato, modo di guardare all'esperienza estetica.

Un altro modo in cui si è espressa la consapevolezza che l'esperienza estetica può essere commisurata solo alla soddisfazione o alla insoddisfazione che ci produce è stato il discorrere del suo carattere *disinteressato*. L'espressione è stata coniata da Kant: il piacere che dà il bello è un piacere *ohne alles Interesse*, senza interesse alcuno, dove interesse è detto il piacere che proviamo per l'esistenza di un oggetto. Nella formulazione kantiana scorgiamo un'eco evidente del carattere *immaginario* dell'esperienza estetica. Per innamorarmi di Natasha o del conte Vronskij non ho bisogno di credere che esistano realmente (e dunque anche il mio amore sarà assai diverso da un amore reale, già solo per il fatto che so che non ne sarò ricambiato né deluso); viceversa, è difficile pensare che uno dica di amare lo Champagne o i crostacei ma di essere del tutto indifferente al fatto di averli

davvero sulla tavola. Altri autori (come Edward Bullough all'inizio del Novecento) hanno parlato di 'distanza psichica', intendendo dire che nell'esperienza estetica la presenza dell'oggetto è come allontanata, è come se esso venisse osservato a distanza, attraverso uno schermo; molti studiosi di scuola fenomenologica, a partire da Edmund Husserl stesso, hanno paragonato questo 'distanziamento' alla 'messa fra parentesi' dell'oggetto che avviene nel procedimento fenomenologico. Naturalmente è stato facile ironizzare sul disinteresse kantiano, e Nietzsche per esempio non ha risparmiato sarcasmi sul fatto che i pittori di solito non sono affatto 'disinteressati' alla bellezza delle loro modelle, e se le portano a letto. Ma, correttamente inteso, il disinteresse non implica affatto che l'opera d'arte non possa avere *anche* dei fini pratici ben precisi, e non deve essere interpretato come un *indebolimento* delle nostre reazioni, le quali possono anzi apparire persino rafforzate perché ci concentriamo esclusivamente su di esse e non sul loro valore strumentale. Dire che il giudizio estetico è disinteressato non vuol dire che nell'esperienza estetica non conosciamo nulla e non proviamo nulla: vuol dire che l'apprezzamento non si rivolge a quel che impariamo o a quel che proviamo, non è fondato su questo, ma si rivolge al modo in cui le nostre esperienze sono state organizzate, decidendo se tale organizzazione è in sé soddisfacente.

Riconoscere questo stato di cose non è stato facile, e ha implicato un lungo cammino di pensiero. Per molti secoli, dall'antichità al Medioevo al Rinascimento, ha dominato una teoria *didattica* e *praticistica* dell'arte, che faceva dell'arte stessa un semplice ausilio alla comunicazione di contenuti conoscitivi o di precetti morali, secondo la vulgatissima formula oraziana del *miscere utile dulci*, del mescolare l'utile al dolce. Parallelamente, la convinzione dominante era che esistessero criteri oggettivi e incontrovertibili della bellezza. Questi criteri identificavano la bellezza nella presenza di determinati rapporti proporzionali. Nata in ambito pitagorico con riferimento ai rapporti armonici, tale teoria fin dall'inizio si applica anche alla sfera visiva (perché le corde che producono suoni armonici stanno in precisi rapporti di lunghezza), e finisce per assurgere a spiegazione ultima di tutti i fenomeni estetici. La bellezza consiste nella proporzione e nella *apta partium coniunctio*, nella giusta connessione delle parti. Un viso è bello perché rispetta un rapporto preciso tra fronte, naso e spazio tra naso e mento, in quanto le tre parti debbono essere di eguale lunghezza. Un corpo è armonico se la sua altezza è otto volte la testa, se l'apertura delle braccia è pari alla lunghezza complessiva del corpo, se il tronco è tre volte il capo, e così via. Esposta nel cosiddetto canone di Policleto con riferimento alla figura umana, la teoria delle proporzioni corporee venne ben presto trasferita all'architettura, e fu trasmessa al Medioevo proprio attraverso l'esposizione che ne fece Vitruvio nel *De Architectura*: la bellezza di un edificio risiede nella giusta proporzione delle parti, nella simmetria e nella misura. Ma proporzione e misura vengono evocate per la spiegazione generale della bellezza, da Platone ad Aristotele (il quale osservava che la bellezza consiste «nella grandezza e nell'ordine») a Boezio (per il quale la bellezza è *commensuratio partium*) ai teorici del Rinascimento italiano (per i quali ordine e proporzione sono alla base di ogni riuscita artistica). Ancora oggi, a parte i tentativi di spiegare le preferenze nella scelta dei corpi attraenti con dati antropometrici cui accennavamo nel capitolo precedente, non è raro che qualcuno provi a ridurre l'apprezzamento estetico ad una qualche forma di proporzionalità, per esempio evocando la cosiddetta *sezione aurea*, cioè quel rapporto che si

ottiene dividendo un segmento in due parti tali che la maggiore sia media proporzionale tra l'intero e la minore (e passi se si tratta di un artista come Mario Merz). Ma la sezione aurea e il *nombre d'or* che la esprime (un numero irrazionale che vale all'incirca 1,618), per quanto godano di sorprendenti proprietà matematiche, non ne hanno altrettante di estetiche, e si può dimostrare che le spiegazioni della bellezza che li prendono a base si 'aggiustano' i dati per fare tornare i conti.

La spiegazione dell'apprezzamento estetico in termini di numero, ordine e misura presentava due caratteri estremamente significativi. Era una spiegazione *oggettivistica*, cioè faceva della bellezza una proprietà dell'oggetto, indipendente dal soggetto che la contemplava; ed era una spiegazione *intellettualistica*, cioè rendeva la bellezza una proprietà afferrabile con l'intelletto o la ragione. Torneremo sull'aspetto dell'oggettivismo nel prossimo paragrafo; osserviamo per ora che il fatto di ridurre la bellezza ad elemento afferrabile con l'intelletto ed esprimibile matematicamente sottraeva ogni specificità all'esperienza estetica, persino più di quanto accadeva nella teoria didattica dell'arte, che almeno lasciava sussistere un ruolo, sia pure ancillare, dell'estetico come condimento e veicolo della conoscenza e dell'istruzione.

Non mancarono nell'antichità voci discordanti. In particolare l'estetica neoplatonica, con Plotino, avvertì l'insufficienza del criterio delle proporzioni (come spiegare per il suo tramite la bellezza delle cose semplici, come il sole o l'oro?) e vi affiancò un'idea destinata ad essere altrettanto duratura: quella che la bellezza consistesse nello splendore e nella luminosità. Troviamo congiunti i due principi (quello dello splendore e quello della proporzione) nello Pseudo-Dionigi (un autore del V secolo d.C.), ma poi ancora in Tommaso, nel XIII secolo: per la bellezza, in Tommaso, si richiedono sia la *consonantia* (cioè appunto la proporzione) sia la *claritas* (cioè lo splendore, la vivacità di colori). Il fatto che le due teorie possano aver convissuto così a lungo si spiega col fatto che, pur radicalmente diverse, esse condividevano il presupposto oggettivistico, la convinzione che la bellezza fosse una proprietà dell'oggetto. Un vero distacco da esse richiedeva una trasformazione profonda non solo in termini di principio esplicativo, ma di intero orientamento del problema. Richiedeva nientemeno che il formarsi dell'idea di una *esperienza estetica* come esperienza di un soggetto, il cui atteggiamento assurdo a chiave della spiegazione della bellezza.

Si trattò, lo si diceva, di un processo complesso. Le sue prime avvisaglie si possono riscontrare nell'accento che i teorici rinascimentali della poesia cominciano a porre sul *piacere* prodotto dall'arte. Di fronte a chi ribadiva il fine morale e pedagogico della poesia, si comincia ad osservare che essa mira piuttosto a produrre piacere, accentuando così uno dei due poli che erano già nella teoria oraziana del *miscere utile dulci*. Parallelamente, si assiste al sorgere di una nozione-chiave dell'estetica, sostanzialmente sconosciuta all'antichità, quella del *gusto*. La parola sorge in Italia e in Spagna, tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento. Dapprima usata come sinonimo di 'piacere', la parola 'gusto' precisa poi il suo significato, venendo ad indicare una capacità di *scelta*, una espressione di *preferenza*, che si affianca al *giudizio*. L'aspetto essenziale che viene ad esprimersi nel concetto di 'gusto' è proprio il fatto che ci troviamo dinanzi ad una scelta che non si basa su principi intellettuali, non segue regole prefissate, ma decide di volta in volta e apparentemente senza ragioni dichiarabili. Questa

natura ancipite, il fatto di essere sì un giudizio, ma un giudizio che si situa per così dire all'intersezione fra sensi e intelletto, è per noi particolarmente interessante, perché ribadisce un punto che abbiamo avuto occasione di toccare: il giudizio estetico non è puro affare dei sensi, ma al tempo stesso non è una scelta basata su principi intellettuali. Ecco perché il gusto estetico è altra cosa dal gusto del palato, dal quale per altro prende il nome. Al gusto del palato (come all'olfatto) manca appunto quella capacità di duplicarsi, di dare vita ad una dimensione immaginativa, che è essenziale per il costituirsi di una esperienza estetica; altri sensi, come il tatto, ne possono partecipare ma in misura limitata e, a quanto sembra, in condizioni particolari (per esempio presso i non vedenti). Il gusto estetico è senso, insomma, ma è insieme più che senso, e chi riduce l'estetica ad una teoria della percezione sensibile in fondo ripudia tutto il faticoso lavoro concettuale che si è venuto coagulando attorno alla nozione di gusto.

Ma questa nozione non è stata l'unica attraverso la quale si è venuto consumando il distacco dai principi intellettualistici del giudizio estetico e ha potuto prendere forma il riconoscimento dell'autonomia della sfera estetica. Altri concetti, altre nozioni hanno svolto un ruolo altrettanto essenziale, sempre nel medesimo lasso di tempo, ossia tra il Quattrocento e il Seicento, e sono poi le nozioni che troviamo alla base dei dibattiti di quello che è stato definito «il secolo dell'estetica», il Settecento. Si prenda per esempio il termine 'grazia'. Si tratta, questa volta, di un termine che non è sconosciuto all'antichità, tant'è vero che, diversamente da 'gusto', possiede equivalenti sia in greco che in latino. Ma, anche in questo caso, è soprattutto tra Cinque e Seicento che esso viene a porsi in rapporto dialettico con la bellezza. La grazia viene allora a indicare precisamente quegli aspetti della bellezza che non sono riducibili a proporzioni e numeri, che non possono essere tradotti in rapporti intellettuali. Vi possono essere volti perfettamente regolari, e corpi assolutamente proporzionati, che tuttavia spiacciono perché non hanno *grazia*, e reciprocamente vi possono essere rapporti proporzionali che dovrebbero risultare piacevoli e che invece attraggono se sono segno di quella disinvoltura, di quella scioltezza ed eleganza che si è soliti condensare nella grazia.

Interrogati su cosa costituisse questa speciale attrattiva, i teorici per lo più rispondevano dicendo che si trattava di qualcosa di indefinibile, di non precisabile, di un non so che o di un *je ne sais quoi*. Espressione che è parsa a molti deludente e priva di significato, una mera confessione di ignoranza, facile da mettere alla berlina. Ma in quella espressione si veniva però consolidando un'intuizione importante, e cioè appunto quella che l'apprezzamento estetico era altra cosa dal giudizio intellettuale, e non era sottoponibile a regole esplicite, per il fatto che si tratta piuttosto del campo di esperienza in cui andiamo alla ricerca di una garanzia che le regole siano state bene applicate. E questa garanzia non si poteva dare nella forma di una regola ulteriore, ma finiva per coincidere con la soddisfazione che proviamo di fronte a certe e non ad altre organizzazioni dell'esperienza.

Questa soddisfazione era una soddisfazione *sentita*, e non pensata, e così incontriamo un quarto ed ultimo termine del tutto centrale nella nascita dell'estetica moderna, e strettamente connesso al plesso problematico che stiamo analizzando, il termine *sentimento*. 'Sentimento' è un termine moderno. L'antichità non conosce sentimenti, ma solo passioni. E il sentimento è altra cosa dalla

passione, dalle passioni dell'amore, dell'odio, dell'ambizione, della gelosia ecc. Infatti col termine sentimento si esprime essenzialmente il rapporto che il soggetto instaura con la propria situazione di vita, si esprime non il *sentire* qualcosa ma il *sentirsi* in un determinato modo. Il termine sentimento accompagna il sorgere dell'estetica moderna, svolgendo un ruolo centrale però anche negli sviluppi dell'etica, cioè non a caso nei due ambiti in cui abbiamo a che fare con *valutazioni* e normatività. La buona riuscita dell'organizzazione dell'esperienza che ha luogo nell'attività estetica, non potendo trovare legittimazione sul piano dell'intelletto, ricorre ad una legittimazione del sentimento, al sentire che le cose 'vanno bene' in questo o quel modo. Per sintetizzare questo stato di cose, potremmo ricorrere all'esempio offerto da Wittgenstein: quando debbo decidere qual è l'altezza giusta di una porta, provo varie altezze. Non vanno. Sposto un poco verso l'alto l'apertura, e infine dico: «ecco, così va bene». Lo dico non perché so che è così sulla base di qualche regola, ma perché *senso* che è così.

In questo senso il Settecento aveva detto che l'estetica è affare di sentimento, e ancora per Kant il principio del giudizio estetico era correlato al sentimento di piacere e dispiacere, così come l'intelletto alla facoltà di conoscere e il volere morale alla facoltà di desiderare. Ma non bisogna fare confusione: in questo caso il 'sentimento' ha poco o nulla a che vedere con i sentimenti che vengono rappresentati e comunicati dalle opere d'arte, e ancor meno con i 'sensi' attraverso i quali entriamo in contatto con esse.

2. Soggettività, oggettività, intersoggettività del giudizio estetico

Il sentimento è uno stato del soggetto che accompagna tutte le sue attività. Nell'esperienza estetica, proprio perché si tratta di un'esperienza 'gratuita', che non viene misurata sulla base di un metro esterno – la riuscita, l'efficacia ecc. –, il rapporto col soggetto che esperisce diventa determinante, nel senso che ciò che conta è il soddisfacimento che essa produce o manca di produrre. Non essendoci altri riscontri, quel che importa è il modo in cui il soggetto si trova nell'esperienza, il fatto che vi si senta a proprio agio o meno, che la senta funzionare in maniera appagante o che invece l'avverta inceppata, interrotta, procedente a fatica. Così però si compie un completo rivolgimento rispetto alle concezioni oggettivistiche pre-moderne. Se in esse la bellezza era una qualità dell'oggetto, della cosa bella, che era tale perché possedeva determinate caratteristiche identificabili con precisione, adesso la chiave della bellezza non sta più nella cosa, ma sta nel rapporto del soggetto con la cosa, o addirittura nel rapporto del soggetto con se stesso, innescato dal rapporto con l'oggetto esterno.

In questo modo, però, sembra aperta la strada per l'arbitrio del gusto. Se l'apprezzamento dipende dal soggetto, e se non se ne possono fissare le regole, ma esso deve essere 'sentito', come arginare la deriva verso l'anarchia dei gusti e dei giudizi, nella quale ogni parere è lecito e non esiste la possibilità di distinguere tra un apprezzamento fondato e uno che non lo è? Come confrontare tra loro le preferenze, quando esse sembrano tutte egualmente valide, cioè tutte egualmente fondate, dato che riposano solo sulla struttura del soggetto? Il problema era destinato ad essere avvertito sempre più acutamente nel corso del Settecento, man mano che si diffondevano i nuovi approcci all'estetica, sempre più orientati verso il sentimento e sempre meno fondati sulla ragione. Non per nulla il Settecento, che è il secolo del gusto, è anche il secolo del *dibattito* sul gusto, della contesa

volta a stabilire se esista la possibilità di dirimere tra i gusti e di fissare un gusto perfetto.

Se all'inizio del secolo il *Traité du Beau* di Jean-Pierre de Crousaz è ancora tutto interno ad una prospettiva razionalistica, cartesiana, per cui il bello è fissato da regole intellettuali afferrabili distintamente, qualche decennio dopo l'*Essai sur le Beau* di Yves-Marie André, che pure appartiene per certi versi al medesimo orientamento di pensiero, deve già scendere a patti con l'estetica del sentimento. Molte cose sono successe nel frattempo, e in particolare si sta diffondendo il punto di vista dell'estetica della *délicatesse*, quella che fa perno sul senso o sul sentimento, proseguendo la linea aperta dalla riflessione sul *non so che*. Nel 1719 l'abate Du Bos ha pubblicato le *Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*, nelle quali la valutazione estetica viene ascritta al sentimento e provocatoriamente avvicinata alle preferenze del gusto gastronomico, con un parallelismo che, implicito nell'etimologia della parola 'gusto', continuerà a condizionare la discussione molto a lungo. «Si usa forse la ragione per stabilire se un sugo è buono o cattivo? [...] Niente affatto. Esiste in noi un senso che ci fa conoscere se il cuoco ha operato secondo le regole della sua arte. Si assaggia il sugo e, anche senza conoscere le regole, si capisce se è buono. In un certo senso, lo stesso si può dire delle opere di genio e dei quadri che commuovendo, ci procurano piacere»[57]. Neppure Du Bos, però, chiude l'apprezzamento estetico nell'ambito del singolo soggetto, e chiama in causa esplicitamente un soggetto plurale, il *pubblico*, di contro al parere della cerchia ristretta dei letterati e degli esperti. Il riconoscimento della soggettività del gusto non deve necessariamente implicare la sua natura solipsistica, cioè la sua chiusura nell'ambito della *singola* soggettività.

Qualcosa di simile si può dire per Hume, che di solito è considerato in filosofia uno scettico ma che in estetica adotta una soluzione tutt'altro che scettica. Anche per Hume il giudizio dipende dal soggetto e non dalle qualità della cosa: è stato proprio lui a coniare il detto *beauty is in the eye of the beholder*, la bellezza è nell'occhio di chi guarda, ma ciò non impedisce che si possa trovare una regola del gusto, uno *standard of taste*. Per Hume è evidente che vi sono dei punti di riferimento indubitabili nella storia della poesia e delle arti, e sono quelli garantiti dalla tradizione: l'autorità dei classici non può essere messa in discussione, e così non può esserlo la competenza dei più esperti in materia rispetto all'opinione del lettore occasionale. Ci sono persone che hanno un gusto migliore degli altri. Per provarlo, Hume ricorreva ancora una volta ad un esempio tratto dal gusto del palato, e raccontava l'aneddoto tratto dal *Don Chisciotte*, nel quale si narra come due antenati di Sancho Panza, richiesti di dare un parere su di una botte di vino, avessero concluso il primo che il vino era eccellente, ma con un retrogusto di cuoio, mentre il secondo vi avvertiva un sapore di ferro. I due vengono sbeffeggiati, ma quando si svuota la botte si trova al suo interno una chiave di ferro legata ad un laccio di cuoio.

Il dibattito settecentesco sulla relatività del gusto sembra culminare idealmente nella *Critica del Giudizio* di Kant. Anche per lui il giudizio estetico è soggettivo, nel senso che per decidere se una cosa è bella o no «noi non riferiamo la rappresentazione all'oggetto mediante l'intelletto, in vista della conoscenza, ma mediante l'immaginazione [...] la riferiamo al soggetto, e al suo sentimento di piacere o dispiacere»[58]. Il bello piace *senza concetto*, cioè senza che vi sia la possibilità di fissarne intellettualmente le regole. E tuttavia il bello piace

universalmente, questa essendo secondo Kant la differenza tra il *piacevole* dei sensi, per esempio del palato, e il *piacere* del bello. Di un vino, di un cibo, debbo dire che esso è piacevole per me, mentre nel caso di un edificio o di una poesia, secondo Kant, questo non avrebbe senso. Tuttavia, egli non afferma propriamente che il giudizio di gusto è universale: piuttosto, vuol far valere l'idea che esso è *universalizzabile*, cioè porta con sé una *aspirazione alla universalità*. Quando pronunzio un giudizio di gusto io non mi rassegnò a che esso rimanga valido solo per me, ma godo nel vedere che è condiviso dagli altri. E ciò accade perché il gusto è una sorta di senso comune, cioè un senso che abbiamo in comune con gli altri uomini, in quanto fondato sulle stesse facoltà conoscitive che tutti condividiamo.

Il dibattito sulla soggettività o universalità del gusto sembra uscire di scena con le grandi estetiche dell'Ottocento e della prima metà del Novecento, ed è chiaro perché ciò accade: l'estetica si pensa come filosofia dell'arte, in riferimento alla grande produzione artistica del passato: il Romanticismo scalza sì il primato della visione classicistica, ossia il privilegio accordato all'arte dell'antichità, ma in un certo senso si può dire che esso crei una nuova classicità del moderno, erigendo al rango di capolavori esemplari anche le grandi opere delle letterature europee medioevali e moderne, da Dante a Shakespeare. L'avanguardia della prima metà del secolo scorso proseguirà su questa linea, nel senso che i prodotti dell'arte d'avanguardia vengono percepiti come indubitabilmente *migliori* dell'arte di massa. Siccome i valori sembrano incontrovertibili, si smette di chiedersi se il giudizio estetico sia soggettivo od oggettivo, universale o singolare. Le grandi opere, del passato e del presente, stanno lì a dimostrarlo.

La situazione cambia radicalmente nella seconda metà del Novecento. L'obsolescenza dell'avanguardia, da un lato, e la diffusione dell'arte di massa, dall'altro, mettono in questione l'esistenza di valori al di là di ogni dubbio, di modelli indiscutibili. Parallelamente, la voga dei *Cultural Studies* e degli studi post-coloniali mette in dubbio il primato delle letterature e delle tradizioni artistiche che costituiscono i consueti oggetti di studio. La produzione artistica di soggetti marginali rispetto al sistema dominante nel passato (rappresentanti di paesi extra-europei, di ex colonie, donne, esponenti delle minoranze) viene dichiarata altrettanto degna di attenzione dei classici. Il gran clamore che si è fatto negli ultimi decenni attorno al concetto di 'canone' (col quale si intende il complesso delle opere letterarie o artistiche in genere cui una tradizione riconosce un particolare valore) è un sintomo importante di questa situazione, in quanto manifesta l'esigenza di punti di orientamento stabili, ossia di giudizi condivisi, ma affronta il problema del valore e della oggettività del giudizio per dir così *estensivamente* e non *intensivamente*: facendo vedere e indicando materialmente le opere di riferimento, ma non interrogandosi su che cosa fondi l'eventuale oggettività del giudizio e in che cosa consista il valore stesso.

In concomitanza con questi fenomeni, anche sul piano teorico è tornata ad affacciarsi una soluzione completamente relativistica alla domanda sulla universalità del gusto. Studiosi importanti, come Genette e Schaeffer, hanno sostenuto il carattere del tutto soggettivo delle scelte estetiche, e l'impossibilità di stabilire dei criteri condivisi del gusto. La bilancia del dibattito teorico sembra di nuovo pendere verso la soluzione del senso comune, riassunta nel vecchio adagio secondo il quale *de gustibus disputandum non est*, non si deve discutere dei gusti.

Questa soluzione è indubbiamente facile, ma lascia insoluti una serie di problemi. Sotto l'apparenza di concordare in pieno con la nostra esperienza, in realtà contrasta con molti dati di fatto. Se veramente tutti i giudizi si equivalgono, come spiegare il formarsi di tradizioni artistiche? Se ogni giudizio vale l'altro, come giustificiamo l'attenzione che dedichiamo a certe opere a detrimento di altre? Perfino nel campo che sembrerebbe meno propizio, per esempio quello delle nostre preferenze paesaggistiche, noi guarderemmo con stupore chi ci dicesse di preferire le raffinerie di Priolo alle colline di Noto, o l'entroterra di Mestre alla campagna umbra presso Assisi. La posizione relativistica, e la sua versione più forte, quella che fa del giudizio estetico una reazione solipsistica, crede di fotografare uno stato di cose, ma è tutt'altro che certo che ciò accada veramente.

Usciamo dal cinema e discutiamo sul film che abbiamo appena visto, oppure ci accapigliamo sul successo letterario della stagione. A qualcuno è piaciuto, a qualcun altro no. A colpirci è la diversità delle impressioni e dei giudizi, al punto che ci convinciamo che l'esperienza estetica sia strettamente personale, scarsamente comunicabile, al limite idiosincratica, cioè irrimediabilmente legata alle particolarità che caratterizzano ciascun individuo. Curiosamente, mentre siamo tutti assorbiti dalle diversità di opinioni, dimentichiamo che centinaia di migliaia, e forse milioni di persone hanno visto o vedranno quello stesso film, leggeranno quello stesso libro, che magari è stato prodotto o stampato in un paese lontano, è stato doppiato o tradotto in molte lingue. Ragionamento analogo si può fare per la variabilità storica del gusto: è ben vero che ogni epoca ha i suoi gusti, e che le differenze possono essere macroscopiche, ma al tempo stesso non c'è quasi nulla che sia capace, come le opere d'arte, di durare nel tempo, di suscitare interesse a distanza di secoli, di costituire delle tradizioni. Quando ci concentriamo solo sulla diversità dei gusti, finiamo per oscurare una verità almeno altrettanto palese, e cioè che il gusto non è solo il campo in cui le soggettività si scontrano, ma è almeno altrettanto quello dove esse si incontrano.

Aveva ragione Nietzsche: sarà anche vero che dei gusti non si discute, *e tuttavia non facciamo altro che discutere di gusti*. Risulta poco interessante dibattere di ciò su cui non si può non essere d'accordo, o è immaginabile soltanto che uno abbia ragione e l'altro si sbaglia, mentre è stimolante confrontarsi là dove non c'è un risultato sicuro da raggiungere, ma piuttosto un terreno di intesa da costruire. Il gusto e l'esperienza estetica sono fatti *eminentemente sociali*. Kant diceva che è solo in società che diventa interessante avere gusto, e noi abbiamo fondato motivo di credere che Robinson Crusoe non produrrebbe opere d'arte: se lo facesse, in ogni caso, ciò accadrebbe soltanto perché spera di lasciare qualche vestigio di sé ad eventuali visitatori della sua isola deserta. L'esperienza estetica sembra dunque rivestire un ruolo molto significativo nella costruzione dello spazio sociale, proprio perché serve a mettere in comunicazione e a confrontare le soggettività, a togliere le asperità del solipsismo, a far scoprire inclinazioni e aspirazioni comuni. Né è detto che questo avvenga solo nelle società avanzate, là dove esiste un largo consumo culturale di prodotti artistici. La presenza di componenti estetiche fortissime nei comportamenti rituali, o il ruolo giocato dalle opere letterarie ed artistiche, fin dalle culture più antiche, nell'educazione delle nuove generazioni, sono altrettante riprove della *condivisibilità* come carattere costitutivo del gusto.

Tra i due poli della soggettività assoluta e della oggettività, l'esperienza estetica

si colloca piuttosto in un campo intermedio, quello della *intersoggettività*: proprio perché non ci sono regole intellettuali in campo estetico, è necessario un continuo confronto fra i singoli individui, un confronto che mette in gioco la loro costituzione sensoriale, ma anche molti aspetti che vanno ben al di là di essa. Dobbiamo notare infatti che neppure per il gusto del palato o per l'olfatto, a rigore, risponde al vero l'adagio sulla indiscutibilità dei gusti. Se cogliesse nel segno, non si spiegherebbe l'esistenza dei ristoranti (prima ancora di quella della critica gastronomica con le sue classifiche), di esperti *sommeliers*, di produttori di profumi. A ragione quindi Edmund Burke, nella *Introduzione* del 1759 ad uno dei testi più influenti dell'estetica del Settecento, *l'Inchiesta sul Bello e il Sublime*, cominciava col notare che alla base della comunicabilità del gusto sta il fatto che i nostri sensi, dal palato al tatto alla vista, funzionano in tutti gli uomini tendenzialmente allo stesso modo, se non intervengono aspetti patologici. Ma Burke notava anche che il gusto estetico mette in comunicazione molto più che il funzionamento dei nostri sensi; come ormai sappiamo, l'esperienza estetica diventa luogo di confronto per l'attività immaginativa, conoscitiva, emotiva. Il terreno del confronto e dell'incontro tra soggettività si amplia a dismisura, e viene a includere aspetti decisivi della nostra personalità. Relativamente al problema della validità dei gusti, dunque, piuttosto che erigere una barriera tra l'esperienza sensibile *tout court* e quella estetica è bene ragionare in termini di crescente complessità culturale, e comprendere che la condivisibilità dell'esperienza estetica ci appare più preziosa della condivisione che possiamo creare attorno ad un cibo o ad un vino per il fatto che mette in gioco qualcosa di più profondo e di più essenziale per la nostra personalità.

Ecco perché la comunicabilità dell'esperienza estetica si configura non soltanto e non tanto come una condivisione *di fatto*, quanto come un'aspirazione e un punto di orientamento. Come dicevamo, non è un possesso garantito, ma è molto di più una meta che va di volta in volta raggiunta. Era questo il significato più profondo dell'idea kantiana del gusto come *senso comune*: non tanto un senso che *abbiamo* in comune, cosa che trasformerebbe l'esigenza di universalità del giudizio estetico in una petizione di principio, ma un senso che siamo chiamati a *costruire* in comune con gli altri, incontrandoci con loro, rinunciando agli aspetti irriducibili del nostro modo di sentire e di pensare e aprendoci al modo di sentire e di pensare degli altri. E niente meglio dell'opera d'arte sembra rendere possibile questo scambio.

3. Dall'apprezzamento al giudizio. La critica artistica

Uno dei motivi che comunemente ci portano a contrastare l'idea che ogni esperienza estetica implichi necessariamente un apprezzamento, attraverso il quale essa viene riconosciuta come portatrice di un valore, è rappresentato dal fatto che di solito si pensa che tale apprezzamento debba essere formulato, comunicato, argomentato. Ma, come già abbiamo avuto modo di osservare, i due aspetti – il provare apprezzamento e l'esprimerlo – debbono essere tenuti distinti, almeno in linea di principio. Si può benissimo avvertire un'esperienza estetica come soddisfacente, senza che questo nostro sentire si trasformi in una argomentazione, o anche solo in una asserzione («Mi piace; è bello»). Spesso non abbiamo alcun bisogno di esprimere a parole il nostro stato d'animo. Ci limitiamo a lasciarci trascinare dalla musica, ci immergiamo nella lettura o nella visione di un film. Le

immagini, la melodia, i caratteri si imprimono nella nostra memoria, e può accadere che proprio la loro memorabilità sia l'indizio che ci hanno colpito. Quale prova migliore che un brano musicale ci è piaciuto, del fatto che ci troviamo a sentirlo risuonare nella nostra testa, o addirittura a ricantarlo? Può accadere che il nostro apprezzamento si limiti ad una semplice esclamazione («Che bello! Straordinario!»), anzi è frequente che non si vada oltre. Queste interiezioni non dicono ancora nulla sui motivi del nostro compiacimento, ma sono almeno sufficienti ad indicare che ci siamo posti in un atteggiamento ammirativo, che abbiamo provato una reazione di stupore o di meraviglia. L'apprezzamento estetico – lo hanno notato in tanti, dall'anonimo del *Sublime* ad Adorno, a Pareyson[59] – ricorda la meraviglia, proprio perché inizialmente sembra soltanto arrestare la nostra attenzione, catturarla di colpo, richiedere che ci si soffermi a guardare o ad ascoltare, senza che siamo in grado di spiegare per quale motivo.

Ma la meraviglia, e anche questo è stato notato, nel caso del piacere estetico non si arresta a questo primo punto, prosegue in quella sorta di stabilizzazione dell'atteggiamento meravigliato che è l'ammirazione, e soprattutto avvia un processo di riflessione sull'apprezzamento che abbiamo provato, al fine di chiarircene la natura e i motivi. Questo processo, è bene ribadirlo, non è inevitabile, dato che in moltissimi casi non sentiamo il bisogno di attivarlo e soprattutto di percorrerlo; e tuttavia è un processo di grande importanza, perché mette capo al vero e proprio giudizio estetico. Questo giudizio ('x è bello, sorprendente, originale ecc.') ha la forma di un giudizio logico (come se dicessi 'x è pesante, grande, colorato ecc.'), ma in realtà esprime il mio apprezzamento per l'oggetto x, indica che ho compiuto un'esperienza estetica soddisfacente. Nemmeno il giudizio, dunque, dà voce alle *ragioni* del mio apprezzamento, si limita a registrarlo e a comunicarlo. Lo sforzo di argomentare i motivi del mio giudizio è ancora ulteriore, e si può dire che solo con questo passo successivo comincia propriamente la critica.

Se il giudizio estetico è solo un passaggio nel percorso che va dal provare un'esperienza estetica alla critica vera e propria, ci si può chiedere come mai esso abbia ricevuto tanta attenzione nella speculazione filosofica. Le risposte possono essere di natura molto diversa. Si può osservare che è stata proprio l'analogia di forma con il giudizio logico a far convergere tanta attenzione su quest'altro tipo di giudizio: si è ritenuto, a torto come abbiamo visto, che esso infatti svolgesse nell'ambito estetico la stessa funzione, assolutamente imprescindibile, che il giudizio logico svolge nel campo della conoscenza. Uno dei casi in cui ciò è accaduto è quello di Kant. La *Critica del Giudizio*, o per meglio dire la *critica del gusto* che ne costituisce il nucleo generatore, e che è andata a costituire l'*Analitica del bello*, procede ad analizzare l'esperienza estetica prendendo a base il *giudizio* che formuliamo sulla bellezza di un oggetto; come se non bastasse, questa analisi è condotta sulla falsariga delle funzioni logiche del giudizio, rafforzando ulteriormente il parallelismo tra giudizio estetico e giudizio logico. L'autorevolezza di Kant e il suo profondo influsso su molta estetica successiva hanno senza dubbio rafforzato l'idea che il giudizio estetico costituisca il fenomeno centrale di cui dare conto. Un altro motivo, tuttavia, è largamente indipendente dai precedenti e va ravvisato nella convinzione che il giudizio sia la forma fondamentale nella quale si esprime la critica letteraria e artistica. Siccome gran parte dell'estetica, a partire dal Romanticismo, si è pensata come una

riflessione metodologica sulla critica (potremmo dire come una *metateoria* della critica), ecco che l'analisi del giudizio estetico è sembrata venire a costituirne la parte principale e per così dire il nerbo.

In realtà, però, neppure nella critica il giudizio in quanto tale svolge quella funzione centrale che molte volte si è stati portati a riconoscergli. Il giudizio infatti, come abbiamo visto, è sostanzialmente una semplice formulazione dell'apprezzamento. Sotto questo aspetto, esso è insieme fondamentale e accessorio nel procedimento della critica. Fondamentale, perché senza l'apprezzamento l'esperienza estetica propriamente non si costituisce, e quindi ogni discorso su di un'opera d'arte deve per forza muovere dal riconoscimento del fatto che ha avuto luogo un'esperienza estetica, che per essere compiutamente espressa ha bisogno del giudizio. Anche quando pensa di poterne fare a meno, la critica è, etimologicamente, *scelta*, si basa su di una decisione, su di una serie di esclusioni. Non c'è propriamente comprensione di un'opera d'arte senza la sua valutazione. Tutti coloro i quali, propugnando uno studio letterario e artistico che elimini il momento della valutazione, propongono di fare a meno del giudizio puntando ai contenuti sociali o morali o conoscitivi dell'opera, non fanno veramente sul serio, o per meglio dire occultano deliberatamente il fatto che prendere a parlare di un'opera anziché di un'altra è già una forma di valutazione, e che la loro stessa comprensione di quei contenuti è influenzata da una valutazione.

Al tempo stesso, però, il giudizio in quanto tale è *accessorio*, nel senso che quel che differenzia la critica dall'esperienza estetica comune (nella quale è già indispensabile l'apprezzamento, e quindi è già implicito il giudizio) non è il proferimento del giudizio, ma la sua *motivazione e argomentazione*. Qui sta il vero ufficio fondamentale della critica. Abbiamo visto infatti che l'esperienza estetica non è certamente *oggettiva*, ma neppure irrimediabilmente *sogettiva*, e si costituisce piuttosto nella dimensione *intersoggettiva*, nella dimensione dell'incontro delle soggettività. E questo incontro si manifesta in modo eminente nel momento in cui mi sforzo di produrre le *ragioni* del mio apprezzamento, i motivi che mi hanno portato alla scelta. Quando confrontiamo due giudizi discordanti, quando cerchiamo un terreno di intesa rispetto alla diversità iniziale dei gusti, stiamo già disponendoci in una attitudine *critica*, e la critica vera e propria non è altro che l'esercizio sistematico e controllato del confronto e dell'argomentazione.

Ma in che misura è possibile un controllo dell'apprezzamento estetico, una disamina delle sue motivazioni? Non certo nel senso di una *dimostrazione* logica o fattuale. Siccome l'esperienza estetica non si organizza in vista di un fine conoscitivo o pratico, non posso valutarla su questa stregua, non posso indicare una o più regole dall'applicazione o non applicazione delle quali discenderebbe la qualità estetica. Non posso dare *dimostrazioni* in estetica, come ne darei in campo scientifico. Posso tuttavia dare delle *argomentazioni*, e queste possono essere di varia natura. In primo luogo, posso *indicare* la correlazione tra la mia valutazione e gli aspetti non-estetici dell'opera. Quando abbiamo parlato dei predicati estetici, abbiamo detto che essi non dipendono strettamente dalle caratteristiche non-estetiche, ma tuttavia hanno una relazione con esse (sono proprietà emergenti o sopravvenienti). Prendiamo l'esempio dei due assaggiatori di vino antenati di Sancho Panza, citato poco fa. Bisogna fare attenzione ad un aspetto: il fatto che il

vino sappia di ferro o di cuoio non è ancora un giudizio estetico, perché non dice ancora nulla sulla sua *qualità*. Il vino potrebbe avere un retrogusto di ferro ed essere tuttavia buono, oppure un profumo di cuoio ed essere tuttavia cattivo. Ma la presenza di alcune caratteristiche fisiche può servirmi da supporto per le mie valutazioni. Se qualcuno definisse aggraziato o delicato un dipinto del Pollaiuolo, indubbiamente lo richiamerei all'andamento nervoso delle linee, ai contorni netti, all'angolosità dei corpi per mostrargli quanto si trova fuori strada con la sua aggettivazione. Molto spesso il critico *fa vedere*, cioè fa convergere la mia attenzione su qualche particolare che prima non avevo notato. Rafforzando e orientando la mia attenzione («Non hai visto che al piede del *Cristo portatore di Croce* di Michelangelo c'è una piccola scimmia?») mi può portare a modificare la mia opinione iniziale. Altre volte, la critica opera attraverso confronti e analogie con altre opere d'arte. Se sono restio a riconoscere tempra di narratore in *Rubé* di Giuseppe Antonio Borgese posso sempre essere richiamato a paragonare il carattere del protagonista con quello dei personaggi degli *Indifferenti*, e in questo modo mi si farà vedere come il romanzo di Borgese anticipi un atteggiamento di disincanto e di aridità che diventerà quasi araldico per la temperie del primo dopoguerra. Se non riesco ad entrare in sintonia con la poesia del primo Montale, mi si farà notare come essa si inquadri in uno sviluppo conseguente delle trasformazioni del linguaggio poetico in Italia, a partire da Pascoli.

In nessuno di questi casi sarò *costretto* ad allinearli sulle posizioni dell'altro. La critica non usa le armi della necessità logica, ma quelle della *persuasione*. Il suo terreno non è quello della scienza (tutti i tentativi di fondare scientificamente la critica, e in particolare quello che si è perseguito negli anni Sessanta-Settanta con il Formalismo e lo Strutturalismo, sono falliti), ma si può dire invece che sia quello della *retorica*, se con questo termine non si pensa all'accezione negativa che esso conserva nel linguaggio comune ma alla tradizione nobile, rimontante addirittura ad Aristotele, di teoria dell'argomentazione persuasiva, probabile se non certa. Il critico non *impone* nulla, caso mai insegna ad orientarsi; non *pretende* il consenso, cerca di guadagnarselo. Discutere i diversi giudizi è importante proprio perché aiuta a confrontare le opinioni, a cercare dei punti di contatto, a rimuovere le asperità delle idiosincrasie. Se qualche volta il critico sembra schiacciarsi con la sua autorità, o fare appello alla propria infallibilità, ciò non deve indurre in errore: anche in questo caso, egli si fa forte non di un sapere codificato, ma di un'autorevolezza che discende solo dall'esperienza e dalle conferme ricevute in precedenza.

Prima abbiamo rimproverato a Kant il peso eccessivo che egli ha dato al giudizio rispetto agli altri aspetti dell'esperienza estetica; ora dobbiamo però riconoscergli di aver saputo vedere con grande chiarezza lo statuto della critica che stiamo cercando di chiarire. Lo ha fatto in quella parte della *Critica del Giudizio* in cui espone la *Dialettica del giudizio estetico*, sotto forma di contrasto tra i principi che orientano la critica. Questo contrasto si esprime sotto forma di un'antinomia, cioè di un conflitto fra due proposizioni, la tesi e l'antitesi, fra loro opposte, e che quindi non possono essere entrambe vere. La tesi afferma che il giudizio *non* si fonda sopra concetti (in altre parole, non possiede delle regole intellettuali), perché altrimenti si potrebbe *disputare* sul gusto, cioè decidere di esso mediante prove irrefutabili. L'antitesi sostiene invece che il gusto deve fondarsi sopra concetti, perché altrimenti del gusto non si potrebbe nemmeno

contendere, cioè non si potrebbe pensare di poter giungere ad ottenere l'approvazione altrui. La soluzione di Kant consiste nel far leva sul diverso significato che può assumere la parola *concetto* nella prima e nella seconda proposizione. Per lui è indubitabile che il gusto non può essere riportato a principi determinati (non può esistere una *scienza* del bello). Quindi nel giudizio estetico non si può decidere nulla mediante dimostrazioni. Ma ciò non significa che del gusto non si possa contendere, contrariamente all'assioma corrente. Tutto si gioca allora sulla differenza sottile tra disputare e contendere. Le due nozioni si accordano in questo, che sia nell'una che nell'altra si cerca di produrre l'accordo dei giudizi ponendoli l'uno a riscontro dell'altro. Ma la prima suppone che si possano avere principi oggettivi del gusto, mentre la seconda, pur mantenendo fermo che non ci sono regole oggettive del gusto, sostiene che è possibile confrontare i giudizi, in vista di un accordo possibile fra di essi: «dove è lecito contendere, vi può essere la speranza dell'accordo; si può quindi contare su principi del giudizio, che non abbiano una validità puramente individuale e non siano, quindi, soltanto soggettivi»[60].

La critica, dunque, non ha (solo) il compito di esprimere un verdetto di artisticità, di proclamare l'esistenza o meno di una determinata opera d'arte. Questo è, al massimo, il suo punto di partenza o di arrivo. La critica non è un tribunale, e la concezione giudiziaria della critica è del tutto limitativa e inadeguata. La critica è, soprattutto, un aiuto alla comprensione dell'opera, la creazione di uno spazio comune di scambio e confronto di esperienze. Per questo la grande età della critica ha coinciso con la creazione dell'opinione pubblica nei paesi europei, e con il sorgere delle moderne società democratiche. La critica in senso moderno è nata nel Settecento, e non solo perché in quel secolo hanno cominciato a prendere forma le istituzioni che l'hanno resa possibile (il giornale, l'autore svincolato da un rapporto di dipendenza con la committenza, un pubblico pagante, il *salon* e il museo), ma perché in quel secolo l'estetica ha liberato il giudizio sulle opere dal miraggio di una regola precostituita, lo ha affrancato da metri di paragone estranei, come la funzione pedagogica o illustrativa dell'arte, ed ha aperto così la strada per un libero confronto di opinioni, che ha esercitato una funzione liberatoria importantissima anche rispetto ad altri campi del sapere e dell'agire. Il Romanticismo, poi, ha reso la critica consapevole delle sue enormi responsabilità nei confronti dell'arte, insegnandole che il suo ufficio va ben al di là del semplice giudizio, e consiste in un attraversamento dell'opera, che si trasforma in un suo accrescimento e in un certo senso compimento.

Oggi si sente dire spesso che la critica è morta o sta morendo, e si cita in proposito il declino del prestigio dei critici letterari e dei critici d'arte, lo spazio sempre più esiguo dedicato alla critica sulle pagine dei giornali, il perdere terreno dell'analisi circostanziata rispetto a modalità che mirano più all'informazione, magari pubblicitaria, che al dibattito (interviste, anteprime ecc.). Indubbiamente, alcune forme tradizionali di critica risentono oggi di una serie di trasformazioni che ne limita il prestigio e la portata, anche perché in un passato ancora recente il critico godeva di una reputazione assai alta, che spesso rivaleggiava con quella dell'artista stesso, proprio per la diffusione di quella altissima idea dell'ufficio della critica che era stata elaborata dal Romanticismo. Ma, se quanto abbiamo detto in questo capitolo ha qualche fondamento, la funzione della critica non è così facilmente oscurabile. Possono mutare le sue forme e le sedi in cui si esercita,

e naturalmente può mutare il riconoscimento che riesce a meritarsi. Ma sparire non può, perché è consustanziale al fatto estetico stesso.

Capitolo ottavo

1. L'equivoco della bellezza

Il lettore che ci ha seguito fin qui sarà forse stupito di non aver ancora incontrato una trattazione specifica del concetto di *bellezza*, un concetto che viene quasi automaticamente associato all'estetica. In effetti qui si è usato l'aggettivo bello solo come attributo generico, e non abbiamo dedicato una riflessione *ad hoc* alla bellezza. Anzi, quando ci è accaduto di incontrarla, a proposito della bellezza del corpo umano e della natura dei caratteri ad essa legati, la nostra posizione è stata di sostanziale diniego, dato che abbiamo escluso che i fenomeni correlati alla percezione della bellezza corporea siano fenomeni da ascrivere in via principale all'esperienza estetica in senso proprio.

E in effetti proprio questa è la posizione che intendiamo sostenere: la bellezza non è affatto un concetto centrale dell'estetica, anzi la bellezza, nella sua accezione corrente, è un valore sostanzialmente extra-estetico. Se di solito si pensa il contrario, ciò accade in forza di uno scambio e di una confusione concettuale, che sarà compito di questo capitolo sciogliere.

'Bello' è infatti una parola ambigua, accipite. Per un verso, se dico che un'opera d'arte è bella intendo per lo più soltanto affermare che è un'opera d'arte riuscita, che funziona, che suscita la mia approvazione. Anzi per noi sarebbe sufficiente dire che quando uso 'bello' in questo senso sto dicendo che ho davanti un'opera d'arte e non un'altra cosa, che magari può assomigliarle. Infatti, come abbiamo spiegato in precedenza, per noi 'opera d'arte' è una nozione valutativa e onorifica, ragione per cui non esistono opere d'arte brutte, perché le opere d'arte brutte semplicemente non sono opere d'arte. La resistenza ad accettare questo punto di vista nasce dal fatto che comunemente si pensa che ci sia una 'essenza' o una 'proprietà' dell'opera d'arte diversa da quella di avere come funzione prevalente quella di produrre un'esperienza estetica. Se dico che c'è una sega a motore che non taglia il legno, la cosa non desta alcuna difficoltà perché posso ancora riconoscere che si tratta di una sega perché ha una catena dentata, degli ingranaggi, una impugnatura ecc. Ma se dico che ho davanti un'opera d'arte che non produce un'esperienza estetica, questo è contraddittorio perché non c'è nessun'altra caratteristica che può accertarmi del fatto che si tratta di un'opera d'arte. È altrettanto paradossale affermare che ci sono opere d'arte che non producono esperienze estetiche e dire di un mandolino che è una sega che non taglia il legno. Dunque, a nostro parere, quando diciamo 'bello' vogliamo semplicemente dire che c'è qualcosa che produce un'esperienza estetica.

Ma usare 'bello' in questa accezione significa usarlo come epiteto esclusivamente valutativo, e non riconoscergli alcun valore descrittivo. Dico che un'opera d'arte è 'bella' intendo *soltanto* dire che è riuscita, e non affermo nulla sul suo aspetto, i suoi caratteri, il genere d'arte che è. Se pensiamo a termini valutativi che sono *anche* descrittivi, capiamo subito la differenza. Se dico che un'opera d'arte è sublime, sto riconoscendo il suo valore estetico, cioè che è

un'opera d'arte (si ricorderà che per noi tutti i termini estetici sono in ultima analisi termini valutativi), ma sto anche dicendo che è maestosa, potente, travolgente. Non potrei usare lo stesso aggettivo per un'opera di piccole dimensioni, inappariscente, tranquillizzante. Lo stesso accade se dico che qualcosa è comico o epico. Quando lo dico, uso un termine che è appropriato a certe opere d'arte, ma non ad altre. Comico sarà *Il Circolo Pickwick* di Dickens o *Se la luna mi porta fortuna* di Achille Campanile, ma non la *Lettera al padre* di Franz Kafka o *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller, epica sarà la poesia di Derek Walcott o *Vita e destino* di Vasilij Grossmann, ma non *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino o la poesia di Andrea Zanzotto. Wolfgang Goethe una volta ebbe a dire che la *Quinta* di Beethoven era *köstlich*, 'carina', ma dubito che qualcuno sarebbe disposto a considerarlo un aggettivo appropriato per la maestosa sinfonia beethoveniana.

Ora, l'ambiguità del termine 'bello' risiede nel fatto che esso, accanto a questo significato puramente valutativo, ne possiede uno descrittivo. Possiamo definire 'bella' la *Venere allo specchio* di Velázquez, o la *Danae* del Correggio, ma non la *Vecchia* di Giorgione che ci guarda col volto rugoso e la scritta 'col tempo' dalle pareti della galleria dell'Accademia di Venezia, così come non possiamo definire 'bella' una figura maschile di Francis Bacon o un nudo di Lucian Freud. Bella, in questo senso, può essere una poesia di Gerard Manley Hopkins ma non una di Stephen Larkin, un racconto come *Immensee* di Theodor Storm, ma non *Der Sandmann* di Ernst T.A. Hoffmann. Bella una cassazione di Mozart, ma non *Un sopravvissuto di Varsavia* di Arnold Schönberg. Quando usiamo 'bello' in questa accezione descrittiva intendiamo non soltanto lodare l'opera in questione, ma sottolineare che essa ha delle caratteristiche di piacevolezza, amabilità, gradevolezza, che invece mancano alle opere per le quali ci rifiuteremmo di usare bello nello stesso senso. *Pulcra dicuntur quae visa placent*, diceva Tommaso: il bello è ciò la cui percezione ci diletta, *id cuius ipsa apprehensio placet*.

La medesima situazione si può naturalmente verificare per l'antonimo del bello, il brutto. Può trattarsi di una semplice espressione reprobativa, indicare il disvalore estetico, la mancata riuscita artistica, il fatto che l'esperienza estetica non si è costituita, oppure può portare l'attenzione su alcuni caratteri intrinseci dell'opera, e segnalare il fatto che in essa si trovano elementi sgradevoli, urtanti, dissonanti. Tutte le opere appena citate non sono 'brutte' in senso valutativo, e inoltre solo alcune di esse si prestano ad essere qualificate come brutte in senso descrittivo. Potremo dire che è 'brutto' un nudo di Freud, ma il racconto di Hoffmann sarà piuttosto perturbante, inquietante, disturbante.

Per capire ancor meglio la differenza tra i due usi di 'bello' e 'brutto' si può ricorrere a quello che un filosofo italiano, Guido Calogero, chiamava la 'prova di Pigmalione'. Pigmalione, come è noto, è lo scultore che si innamorò di una statua da lui scolpita, e che ottenne in dono dagli dèi la trasformazione della statua in una donna in carne ed ossa. Ebbene, la prova di Pigmalione consiste proprio in questo: prendete il soggetto rappresentato in un dipinto, e immaginate che sia possibile renderlo reale qui, davanti a voi. Se il dipinto rappresenta una Venere o un Apollo, ne sarete contenti, ma se rappresenta un'arpa o un diavolo lo sarete molto meno. Se rappresenta un serto di fiori, desidererete ripetere la prova, ma non lo farete se il dipinto rappresenta un serpente o un cadavere. Tutto questo ci dice una cosa importante: siccome quando la prova di Pigmalione ha successo, noi

continuiamo ad apprezzare la cosa rappresentata che è divenuta reale, ciò significa che la nostra approvazione non aveva un'origine estetica, ma si fondava su qualcosa d'altro. E, simmetricamente, il fatto che noi possiamo provare piacere di fronte alla rappresentazione di cose che viste nella realtà ci farebbero orrore («il n'ya point de serpent, ni de monstre odieux/ qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux», si legge nell'*Arte poetica* di Nicolas Boileau, 1674) dimostra che l'organizzazione dell'esperienza che ha luogo nell'estetico può prescindere totalmente dalla gradevolezza e amabilità, insomma dalla bellezza in senso descrittivo. Lo sapeva già Aristotele: un dipinto può rappresentare un cadavere e piacerci, come ci piace *La zattera della Medusa* di Théodore Géricault col suo carico di moribondi assetati e piagati dal sole dell'oceano. E noi possiamo aggiungere che è vero anche il contrario, e cioè che un soggetto amabilissimo nella realtà, per esempio un bel corpo di ragazzo o di ragazza, può risultare, messo sulla tela da un pittore *pompier*, freddo, manierato, insipido, come sono per esempio i nudi di Adolphe Bouguereau.

Che cosa significa tutto questo? Significa che 'bellezza', in senso descrittivo, è un valore extra-estetico, qualcosa che ha soltanto un rapporto di tangenza con l'attività estetica vera e propria, ed è un valore che non può trapassare dalla realtà extra-estetica dove vive alla realtà estetica, per esempio al mondo dell'arte, senza subire una profondissima mutazione, che lo trasforma in una cosa completamente diversa, cioè la riuscita di un'organizzazione estetica dell'esperienza. Naturalmente questo non significa che l'arte non possa prendere ad oggetto cose che sono 'belle' in senso extra-estetico. Lo stesso uso descrittivo della parola bello sta evidentemente a dimostrare che ciò è possibile. E, di fatto, esiste un'amplissima tradizione di arte che ha scelto di privilegiare, anche se non in modo esclusivo, proprio ciò che è 'bello' descrittivamente, ciò che è bello in senso extra-estetico. L'equivoco così pervicace sul senso della parola 'bello', il fatto che la sua ambiguità non viene percepita, si deve anche alla predominanza che per lunghissimo tempo ha avuto nell'arte occidentale il paradigma classico, relativamente soprattutto alle arti figurative. La scultura greca, divenuta modello per l'arte figurativa, anche pittorica, ha consacrato un trionfo dei corpi 'belli', un rifiuto della rappresentazione della bruttezza, che ha condizionato a fondo l'immagine di ciò che è artistico e che ancora la condiziona in chi non dispone di una preparazione specifica. Conosco persone che si rifiuterebbero di considerare arte una poesia come *Geburtsanzeige* di Hans Magnus Enzensberger (dove l'evento di solito più lieto e appagante, la nascita di un bambino, è associato ad immagini di disperazione e di morte), o un dipinto di Jenny Saville, coi suoi corpi e volti enfiati e sofferenti, o una performance di Franko B con sofferenze autoinflitte, spargimento di sangue (proprio), bende e oscenità. Tutti coloro i quali non riescono a staccarsi dall'idea che l'arte sia legata a doppio filo alla bellezza extra-estetica dovrebbero però riflettere sul fatto che se avessero ragione loro, il contrario dovrebbe funzionare (cioè rappresentare corpi belli o situazioni graziose dovrebbe portare *sempre* al successo artistico), mentre abbiamo visto che ciò non avviene, e *La nuda* di Giacomo Grosso, anche se «lo fa venir duro», come dice Guido Ceronetti, non è un capolavoro e vale meno di un ritratto femminile di Lucian Freud.

Un'ultima considerazione in proposito. Se la bellezza nel senso della riuscita estetica si basa sull'efficienza di una specifica organizzazione dell'esperienza,

un'efficienza che deve essere verificata di volta in volta e che può essere raggiunta nei modi più diversi, la bellezza in senso extra-estetico dovrà fondarsi su qualcos'altro. E in effetti alla base della bellezza extra-estetica ci sono proprio quelle regole, quei principi, quella legalità (che però è di tipo intellettuale e non estetico) che troppe volte sono state scambiate con i principi dell'esteticità (principi che non ci sono, o meglio non sono oggettivabili in regole e vanno raggiunti di volta in volta). La bellezza, in senso extra-estetico, è definita da quei criteri di proporzione, ordine, misura che trasferiti all'arte si dimostrano insussistenti, ma che hanno il loro campo di applicazione deputato nella bellezza considerata in senso extra-estetico, per esempio nella bellezza del corpo umano, per la quale esistono 'regole' che sono quelle seguite nei concorsi di bellezza, dove guarda caso i vincitori o le vincitrici tendono sempre a somigliarsi.

2. *L'estetica come teoria della bellezza e il suo superamento moderno*

L'arte ha sempre fatto posto alla rappresentazione del brutto, del disarmonico, del deforme. Anche lasciando da parte le produzioni artistiche delle società etnologiche, che spesso ci colpiscono proprio per il carattere decisamente antigrazioso dei loro manufatti, quasi sempre orientati verso la distorsione e la stilizzazione in funzione espressiva della figura umana, persino l'arte che più sembra aver pagato lo scotto all'ideale del bello, l'arte classica antica, in realtà alberga al proprio interno moltissimi motivi antitetici a quello della bellezza. Se appena ci si allontana dallo stereotipo delle arti figurative, destinate a glorificare la bellezza del corpo umano attraverso la rappresentazione degli dèi antropomorfi, già la letteratura offre un'amplessissima messe di indizi contrari. I poemi omerici fanno posto, accanto agli eroi dagli splendidi corpi, a personaggi goffi o deformati, come Tersite o Vulcano. La tragedia attica è il campo del dolore, della violenza, della sofferenza priva di senso. Essa arriva persino a rappresentare castighi ripugnanti, come la piaga purulenta che affligge Filottete nella tragedia di Sofocle. La commedia, infine, è il regno incontrastato del goffo, del deforme, del brutto. I personaggi comici non sono mai belli, e il comico stesso è descritto da Aristotele, nella *Poetica*, come qualcosa di brutto e di stravolto, ma *senza dolore*. La distinzione tra apollineo e dionisiaco, cardine dell'interpretazione dell'arte greca nella *Nascita della tragedia* di Nietzsche (1872), è *anche* una distinzione tra la natura dell'arte *visiva* greca, improntata all'armonia e alla bellezza, da un lato, e dall'altro le arti della poesia e della musica, dove l'aspetto conciliato ed equilibrato dell'apollineo cede il posto all'ebbrezza, alla scompostezza e al disordine che sono espressione del dionisiaco. Ma, a ben vedere, neppure le arti figurative si sono tenute in Grecia lontane dalla rappresentazione del brutto. Anche senza giungere alle deformazioni realistiche di certa arte ellenistica, personaggi e soggetti *brutti* sono sempre rientrati nel novero dell'arte classica, dalle arpie ai fauni alla Medusa, così come scene cruente quali lo scorticamento di Marsia o il castigo di Issione o di Tantalo.

Comunque stiano le cose per l'arte classica, un semplice sguardo alle epoche che si sono discostate dal modello antico è sufficiente per rendersi conto di quanto spazio la raffigurazione del non-bello può arrivare ad occupare nell'arte. Basti pensare ai mostri e alle figure fantastiche che popolano le cattedrali gotiche, alle raffigurazioni scurrili o ripugnanti dei diavoli, dai mosaici del Battistero di Firenze all'*Inferno* di Dante, nel quale troviamo moltissimi elementi 'bassi'

(appunto, da commedia) o ripugnanti (come la descrizione delle pene inflitte ai seminatori di discordia nel canto XXVIII, con Maometto che avanza reggendosi gli intestini, fuoriusciti dal ventre, con le mani insanguinate).

E tuttavia, anche se l'arte offre uno sterminato campionario di rappresentazioni ben lontane dalla bellezza, l'*estetica* ha impiegato molto tempo per dare legittimazione teorica a tutto questo. Si è trattato di un processo molto lungo, e che soprattutto si può dire abbia preso avvio soltanto con la nascita dell'estetica moderna, cioè di una riflessione sull'esperienza estetica riconosciuta nella propria legittimità e autonomia e svincolata da pietre di paragone estrinseche. Prima che ciò avvenisse, una parte cospicua del campo di riflessione che poi sarà presidiato, a partire dalla metà del Settecento, dalla disciplina chiamata 'estetica' è occupato, a vario titolo, da riflessioni sulla bellezza. Si noti che dobbiamo ricorrere a questa formulazione un po' involuta perché non sarebbe legittimo affermare semplicemente che prima del Settecento quello che per noi è estetica era teoria della bellezza. Infatti nella nozione antica di bellezza si mescolano molti aspetti che non hanno un rapporto diretto con l'esperienza estetica, e che pertengono piuttosto all'etica o alla metafisica. Nonostante il peso riconosciuto retrospettivamente all'arte classica nella fissazione dello stereotipo dell'arte 'bella', infatti, occorre dire che la teoria antica non vede una relazione vincolante, anzi non vede neppure un rapporto privilegiato tra *bellezza* da un lato e *arte* dall'altro. Aristotele può scrivere tutta la *Poetica*, o almeno la parte che ce ne è rimasta, quella sulla tragedia, senza usare mai la parola bellezza, che infatti nella *Poetica* ricorre una volta sola e in una frase incidentale. E Platone è bensì l'elaboratore di una influentissima teoria della bellezza, dal *Fedro* al *Simposio* al *Timeo*, ma appunto tale teoria ha poco o nulla a che fare con la teoria dell'arte, come del resto dimostra già la semplice circostanza che l'esaltazione platonica della bellezza può convivere senza alcuna contraddizione con la condanna dell'arte promulgata nei libri III e X della *Repubblica*.

Da un lato il bello, per Platone come del resto per la società greca, è un valore che si approssima assai più al bene che all'arte, riguarda i comportamenti e le azioni assai più che i prodotti artistici; dall'altro esso è un'idea che vive al di là di ogni sua incarnazione terrena, e alla quale si può ascendere mediante un esercizio di progressiva spiritualizzazione. Buona parte della riflessione successiva sulle arti sarà occupata proprio dal transito, dalla traslazione della teoria della bellezza alla teoria delle arti, e alla loro saldatura. Il processo si avvia già con la dottrina del *bello ideale*, cioè di quella teoria che vede nell'arte lo sforzo di rappresentare una realtà *più bella e più perfetta* di quella che possiamo osservare in natura, perché emendata e resa esente da difetti sulla base di un modello non ricavato dalla realtà, ma contemplato con gli occhi della mente. Si tratta di una teoria che troviamo già attestata in Cicerone, quando scrive che Fidia, per scolpire i suoi capolavori, non si basava su di un individuo reale, dal quale trarre la somiglianza, ma su di una superiore apparenza di bellezza che contemplava con la sua mente. Un passo essenziale nella congiunzione di teoria della bellezza e teoria dell'arte sarà poi compiuto, nel III secolo d.C., da Plotino nelle sue *Enneadi*: le arti non imitano le cose visibili, ma si elevano alle forme ideali, dalle quali la stessa natura deriva. Il classicismo rinascimentale opererà definitivamente la saldatura tra arte e bellezza, e 'belle arti' finirà per diventare dapprima un sintagma obbligato, poi un pleonismo.

Abbiamo incontrato in precedenza l'estetica come teoria dell'arte, come teoria della sensibilità e come filosofia dell'esperienza. Ora possiamo aggiungere una quarta determinazione, quella di estetica come teoria della bellezza, che è certamente la più tradizionale, sia nel senso che è la più antica, precedendo storicamente il battesimo stesso dell'estetica, sia nel senso che è quella che appare più remota dalla riflessione attuale della disciplina. Per molto tempo tuttavia l'estetica ha continuato a comprendersi come una teoria della bellezza, e non si contano le opere di estetica nei titoli delle quali spicca il termine 'bello', ancora nel Sette e nell'Ottocento. Dai trattati di Crousaz (*Traité du Beau*, 1714) e di André (*Essai sur le Beau*, 1747), dall'*Origine della Bellezza* di Francis Hutcheson alle *Osservazioni sulla bellezza* di Johann J. Winckelmann, il Settecento sente ancora risuonare quasi ovunque il termine 'bello', e ciò accade fin nell'Ottocento, dall'*Erwin* di Karl F. Solger (sottotitolo: *Quattro dialoghi sulla bellezza*, 1815), al *Sistema di estetica come scienza dell'Idea della bellezza* dell'hegeliano Christian Hermann Weisse alla *Filosofia del Bello* di Eduard von Hartmann. Significativamente, è solo a partire dalla fine dell'Ottocento e dall'inizio del Novecento che le parole bello e bellezza tendono a sparire dai titoli delle opere di estetica (e perfino quando vi compaiono, come in *Il senso della bellezza* di Santayana, non indicano più un valore diverso dalla riuscita estetica in genere).

L'indebolimento della categoria del bello, che poi va di pari passo col riconoscimento del carattere semplicemente descrittivo che esso può avere, è stato dunque un processo lungo, che ha portato all'affermarsi, accanto a quella della bellezza, di altre e diverse categorie estetiche, cioè di altri modi di caratterizzare la riuscita dell'esperienza estetica descrivendola. La teoria, per esempio, ha impiegato moltissimo a legittimare quella presenza del *brutto* nell'arte che pure abbiamo visto imporsi sin dalla più remota antichità. Nella filosofia greca il brutto è avvertito solo come disvalore, come negazione o privazione della bellezza (così in Plotino, *Enneadi* I, 6); esprimendo unicamente *privazione* di bellezza e assenza di forma, la nozione di brutto non può che assumere un valore di giudizio negativo. Solo lentamente verranno valorizzati alcuni germi di teorie migliori già presenti nell'antichità, come l'intuizione aristotelica secondo la quale «quelle cose medesime le quali in natura non possiamo guardare senza disgusto, se invece le contempliamo nelle loro riproduzioni artistiche ci recano diletto»[61]. Ma è soprattutto la riflessione da un lato sulla tragedia, cioè su di una forma letteraria che sembra produrre una sorta di piacere negativo, scaturente dalla visione di cose terribili e dolorose, che si origina dalla violenza, dalla sofferenza e dalla smisuratezza, dall'altro sulla commedia, un genere letterario nel quale è di casa il ridicolo, il brutto e il deforme, a preparare quel riconoscimento della funzione positiva del brutto in arte, e dunque la comprensione del valore descrittivo e non più reprobato che il termine può avere, riconoscimento che si fa strada nel Settecento dapprima timidamente, poi con sempre maggior franchezza. Se Lessing nel *Laocoonte* ammetteva la possibilità di rappresentare il brutto solo in poesia e non nelle arti visive, Friedrich Schlegel, alla fine del Settecento, stabiliva che il 'bello' può al massimo essere il principio dell'arte 'classica', mentre le più grandi opere moderne, prime fra tutte quelle di Shakespeare, traggono gran parte della loro forza dalla rappresentazione del brutto. Su questa strada, l'hegeliano Karl Rosenkranz arriverà a dedicare, nel 1853, un'intera opera ad una fenomenologia del brutto in tutte le sue gradazioni, dal meschino al rozzo, dal goffo al nauseante,

nell'opera intitolata appunto *Estetica del brutto*.

Accanto a questa vicenda, pur fondamentale, altre venivano a limitare e a relativizzare il ruolo del bello, facendogli nascere a fianco altre categorie e altri concetti. Importantissimo, ad esempio, è quello di *sublime*, che svolge un ruolo altrettanto decisivo di quello del brutto. La nozione nell'antichità vive in ambito retorico, come indicazione di uno stile 'alto' ed espressivo di forti passioni, in contrapposizione allo stile 'umile'; a partire dalla fine del Seicento, invece, comincia ad essere riferita all'esperienza estetica in genere, nella quale designa quel piacere apparentemente paradossale che si origina dalla contemplazione della grandezza, da un lato, e da quella della forza e della potenza dall'altro. Edmund Burke, nell'*Inquiry on our Ideas of Beautiful and Sublime*, del 1747, lega l'esperienza della bellezza alla misura, alla dolcezza, alla piccolezza, e in ultima analisi all'amore, e quella del sublime alla grandezza, all'oscurità, alla forza e all'impulso di sopravvivenza. Kant sistematizzerà queste due fonti del sublime distinguendo un sublime *matematico*, legato alla grandezza, e un sublime *dinamico*, legato alla forza e alla potenza. La nozione di sublime si dirige in prima istanza, almeno in Kant, agli spettacoli naturali. Come esempio di sublime matematico Kant cita un'alta montagna, mentre per il sublime dinamico sceglie un vulcano o un uragano. Persino nel caso della nostra percezione estetica della natura, insomma, non si può restringere l'apprezzamento alla sola categoria del bello. Sebbene l'antica idea, di origine religiosa, della *pancalia* (la convinzione che ogni cosa in natura sia bella, perché creata da Dio) continui ad avere i suoi seguaci – il pittore John Constable amava dire di non aver mai visto qualcosa di brutto in natura – tuttavia la nostra esperienza estetica della natura è troppo varia per potere essere riassunta nella sola nozione della bellezza. In realtà, ci piacciono in natura non solo luoghi armonici e ospitali, giovevoli alla vita, ma anche paesaggi inabitabili, insospitati e pericolosi, come cime innevate, ghiacciai, deserti: esattamente quel tipo di paesaggi per i quali l'estetica ha teorizzato, nel Settecento, la nozione di sublime.

Quel che abbiamo notato a proposito del brutto e del sublime, e che potrebbe facilmente essere esteso ad altre categorie, come il tragico, il doloroso, lo spaventoso, il terribile ecc., ci consente una precisazione importante e necessaria. Tutte le teorie che considerano essenziale per il costituirsi dell'esperienza estetica una forma di soddisfazione, di gradimento, di compiacimento (e quindi anche la nostra) si espongono all'obiezione che molte opere d'arte non sembrano mirare affatto a compiacere il fruitore, ma piuttosto a disturbarlo, a inquietarlo, a provocargli uno shock. *L'art serve pour troubler, la science rassure*, è stato detto: per rassicurarci basta la scienza, l'arte serve a inquietarci. Interi forme d'arte, dalla nobilissima e antichissima tragedia al modesto e contemporaneo film dell'orrore stanno lì a ricordarcelo. Molte esperienze che l'arte ci procura sono spiazzanti, tutt'altro che gradevoli, e questo non vale solo per l'arte del Novecento: il Cristo di Mathias Grünewald a Issenheim è un'immagine di sofferenza così potente che non lo si può contemplare senza sentire nelle nostre membra lo stesso dolore che stravolge i lineamenti, e si dilata nelle membra enfiate e rese quasi mostruose del Crocifisso. Proprio per questo abbiamo evitato di parlare di *piacere* estetico, che pure è un termine con una lunga e tutt'altro che ignobile tradizione, e abbiamo preferito un termine meno impegnativo come *apprezzamento*. In effetti, se l'arte si configura come un supplemento di esperienza, come un'organizzazione diversa

del nostro esperire, quel che conta è che tale organizzazione abbia successo, che si dimostri efficace; e può farlo non soltanto suscitando sentimenti gradevoli, che ci augureremmo di provare nella vita reale, ma anche provocando reazioni che, vissute realmente, ci procurerebbero fastidio o addirittura orrore. Ma, in fondo, ogni opera d'arte, anche la più ingrata, la più difficile, la più disturbante, ci consente un apprezzamento che altro non è che l'indice della riuscita dell'esperienza che abbiamo vissuto, trasposta immaginativamente, una riuscita che può anche prendere l'aspetto di qualcosa di negativo, di respingente. Del resto, fin dalla più antica teoria della tragedia, attraverso la nozione di *catarsi*, si notò che le passioni tragiche emergono alla fine *purgate*, purificate, e così rese per noi sopportabili. Qualcosa di cui facciamo continuamente esperienza quando l'arte ci offre dei contenuti che ci respingono o ci disgustano: l'equilibrio alla fine si ricompone, e noi abbiamo provato reazioni apparentemente simili a quelle che avremmo provato nella vita reale, ma con un esito totalmente opposto. Vedendo un *horror* si salta sulla sedia e si muore di paura, ma poi si esce tranquilli e soddisfatti, e se il film era ben fatto si è persino contenti di aver pagato il biglietto.

3. L'errore della neuroestetica

Abbiamo detto che l'estetica come teoria della bellezza appartiene al passato. Le *filosofie del bello* sono tramontate, e con esse altre denominazioni alquanto buffe, come *Callistica*, *Callofilia* o *Callomanzia* e via variando a partire dalla radice greca *kalós*. In particolare, è stata l'avanguardia novecentesca a togliere il terreno sotto i piedi ad ogni teoria della bellezza, perché l'avanguardia ha fatto del rifiuto del bello, della ricerca dello shock, dello schiaffo al gusto pubblico la propria bandiera, dell'antigrazioso la propria divisa. Lottando con tutte le sue forze contro le forme conciliate e piacevoli, rivendicando per sé il ruolo di eversore rivoluzionario, l'avanguardia ha finito per relegare le forme belle a ripieghi buoni al massimo per l'arte commerciale e la cattiva arte. Per cinquant'anni e più nessuno ha parlato di bellezza.

Stranamente, però, negli ultimi decenni il termine ha fatto di nuovo capolino tra le teorie, e sono tornate a fiorire le opere di estetica che contengono nel loro titolo le parole 'bello' e 'bellezza'. A partire da *Beauty Restored* di Mary Mothersill, quasi non si contano più: *Sulla bellezza e sull'essere giusti* di Elaine Scarry; *I cinque nomi della bellezza* di Crispin Sartwell; *Only a Promise of Happiness. The Place of Beauty in a World of Art* di Alexander Nehamas; *Cinque meditazioni sulla bellezza* di François Cheng, e anche *The Abuse of Beauty* di Danto, che riprende nel titolo la minaccia di Arthur Rimbaud: farò sedere la bellezza sulle mie ginocchia e la insulterò. L'Italia non è stata da meno, a partire da *La bellezza* di Stefano Zecchi, fino a *Giustizia e bellezza* di Luigi Zoja. Se però, come abbiamo visto, la bellezza è solo una delle possibili organizzazioni dell'esperienza estetica (e sia pure a lungo la più usufruita perché può sfruttare elementi di attrattiva extra-estetici, e quindi garantire apparentemente, ma solo apparentemente, una maggiore possibilità di successo) ogni tentativo di restituirle un primato, e, a maggior ragione, l'esclusività, è destinato al fallimento. Tutti i tentativi di riabilitare la bellezza come fenomeno centrale dell'esteticità mostrano infatti la corda, o, fuor di metafora, mostrano di essere originati da motivazioni contingenti e da intenti polemici. Spesso l'appello alla bellezza, che ci aspetteremmo venato di estetismo,

rivela invece la nostalgia per le accezioni pre-moderne del termine, cioè per i tempi in cui bellezza e bontà erano nozioni congiunte e intimamente inseparabili, come nell'antica Grecia, dove il bello era un valore morale prima e più che estetico. Da questo punto di vista il gran parlare della bellezza si rivela un sintomo di quella involuzione moralistica dell'estetica sulla quale torneremo in un prossimo capitolo. Altre volte, il tema della bellezza nasconde l'avversione profonda all'arte contemporanea, e, se talvolta può far propria la diffidenza postmoderna per l'avanguardia, spesso si traduce in un semplice vagheggiamento passatistico delle epoche in cui l'arte era 'bella' e consolava, mentre oggi è brutta e irritante. Più in generale, si esprime attraverso il discorso sulla bellezza la giusta esigenza che sia riconosciuto il carattere *valutativo* del riconoscimento estetico, e che il valore estetico recuperi la sua posizione fondante all'interno della esperienza dell'arte: solo che si scambia *un* valore, come tale contingente e variabile, con *il* valore in generale. Ancora una volta, e inopinatamente, il duplice carattere del termine 'bello', come indice di apprezzamento e come *descrizione* dell'opera, ingenera una confusione pericolosa. Accade qui qualcosa di analogo a quel che abbiamo notato per la voga del concetto di *canone*: in quel caso si trattava di far subentrare una definizione del valore di tipo estensivo ad una di tipo intensivo, che non si era in grado di produrre. Qui si tratta di appellarsi al valore per antonomasia, il bello, perché si è incapaci di vedere la struttura del valore anziché il suo caso eminente.

Non metterebbe quasi conto di insistere su questo aspetto, se un nuovo campo di studi, che ha acquisito negli ultimi anni una risonanza sempre maggiore, non rischiasse di portare acqua al mulino dei 'restauratori' della bellezza, rinforzando un equivoco che riteniamo pernicioso. Ci riferiamo all'approccio ai problemi dell'estetica che va sotto il nome di *neuroestetica*, e copre in generale i tentativi di far luce sul fenomeno estetico a partire dall'osservazione della nostra attività cerebrale studiata con le moderne tecniche di *brain imaging*, come la FRMI (risonanza magnetica nucleare funzionale) o la PET (tomografia ad emissione di positroni). Beninteso, sotto l'etichetta generica di 'neuroestetica' si raccolgono molte cose diverse, alcune molto serie, come le ricerche sugli effetti delle lesioni cerebrali sull'attività creativa di pittori, scultori e letterati, oppure ricerche di psicologia della percezione, o ancora indagini sul rapporto tra emozioni, empatia e i cosiddetti neuroni specchio. In generale, gli studi di neuroestetica mostrano come nell'esperienza estetica concorrano molte aree cerebrali interagenti tra loro, cioè non solo aree cerebrali demandate a funzioni direttamente percettive, ma anche aree della corteccia frontale, e sistema limbico, cioè sistema delle emozioni. Inoltre l'esperienza estetica sembra attivare anche meccanismi di ricompensa, legati al rilascio di sostanze neuromodulatorie. Tutto ciò è altamente interessante, perché sembra confermare che quella estetica non è un'esperienza di *natura* diversa dall'esperienza comune, ma piuttosto una diversa *finalizzazione* e *organizzazione* della stessa, al punto che in essa vengono coinvolte le attività percettive ed emotive che sono presenti nella nostra comune esperienza, ma indirizzate all'ottenimento di una soddisfazione che prescinde dal risultato concreto dell'esperienza.

Ma, come purtroppo accade, non sono gli aspetti più seri delle indagini neurologiche quelli più noti o quelli che si conquistano maggiore attenzione. I più conosciuti esponenti della neuroestetica, Semir Zeki e Vilayanur Ramachandran

(e, in misura minore, Jean-Pierre Changeux), sembrano intendere come compito fondamentale della neuroestetica quello di *fondare, al livello neurologico, alcuni principi tradizionali della bellezza*. Con effetti curiosi, e frequentemente contraddittori. Si prenda per esempio la lista degli *universali estetici* (cioè di principi dell'attività artistica svincolati da condizionamenti culturali e quindi presenti in ogni luogo e in ogni epoca) fissata dal neuroscienziato indiano Ramachandran: «Peak Shift; Grouping; Contrast; Isolation; Perception Problem Solving; Symmetry; Abhorrence of Coincidence; Repetition, Rythm and Orderliness; Balance; Metaphor». A parte il fatto che questi universali non sono poi così universali, dato che altri autori li individuano in modo del tutto diverso – e Ramachandran stesso prima ne identificava otto e non dieci –, viene spontaneo notare che molti di essi ricordano i più tradizionali principi della teoria della bellezza, come proporzione, ordine e simmetria. Altri vanno invece in una direzione molto diversa, per esempio il primo. 'Peak Shift' si può tradurre con «spostamento verso il massimo», e può essere riformulato come 'iperbole, esagerazione, distorsione'. L'arte non mirerebbe ad una resa realistica, ma piuttosto a sottolineare, accentuare, estremizzare ciò che è proprio dei soggetti che rappresenta. Ora, questo principio è ben noto alla storia dell'estetica, e si è espresso attraverso la dottrina del *caratteristico*: la vera bellezza consiste nel rappresentare l'individuo con tutte le sue particolarità, anzi accentuando quei caratteri che lo discostano dalla media, persino se ciò porta verso il brutto, cioè verso quello che chiamiamo *caricatura*. Ma allora viene spontaneo chiedersi come può questo principio armonizzare con l'altro che Ramachandran chiama dell'isolamento o attenuazione, e che consisterebbe al contrario nell'abbassamento dei tratti caratteristici: se un nudo di Gustav Klimt può essere più evocativo di una foto su «Playboy», dove va a finire il principio dell'accentuazione?

Ma se i neuroscienziati talvolta non vanno d'accordo neppure con se stessi, spessissimo non vanno d'accordo tra di loro. Per esempio Zeki, forse il più noto studioso di neuroestetica, fonda l'idea di bellezza nella ricerca di immagini invarianti, che compendino le particolarità e le concentrino in una sorta di immagine media. Anche questo è qualcosa di ben noto alla storia dell'estetica: è la vecchia teoria del bello ideale, che prescriveva di estrarre le parti migliori dei vari corpi e di comporle in un corpo di bellezza superiore a quella che si può riscontrare in natura. Questa veneranda teoria, presente già nell'antichità, e rin vigorita dal classicismo seicentesco e poi dal neoclassicismo, ha avuto storicamente due declinazioni molto diverse, a seconda che il modello venisse considerato come ricavato per composizione dall'osservazione degli esemplari esistenti (variante empiristica) oppure fosse inteso come un archetipo ideale, preesistente all'osservazione (variante platonica). Si tratta di due accezioni inconciliabili, ma Zeki impavidamente le tiene assieme: talvolta sembra che egli pensi alla bellezza come ad una «idea innata», appartenente al nostro patrimonio genetico ereditario, talaltra invece la intende come un'immagine media che registra e sintetizza i dati empirici, e che quindi è variabile storicamente. Che entrambi i modelli non si adattino affatto, però, a una quantità di prodotti artistici, e in particolare a tutta l'arte anticlassica, espressionistica ecc., è un problema che non pare sfiorare Zeki.

In generale, sembra che la neuroestetica, nelle declinazioni ora viste, consideri

proprio compito quello di fissare delle norme circostanziate di bellezza e di riuscita artistica, ma così facendo per un verso incontra principi tradizionalissimi, e che già si sono dimostrati incapaci di fondare una normatività estetica veramente universale (Changeux, ad esempio, si riduce a dire che la bellezza consiste nella proporzione delle parti e nella parsimonia espressiva, rinverdendo così nientemeno che la vecchissima teoria che vedeva nella bellezza l'*apta partium coniunctio*), per un altro non riesce a dar conto della variabilità storica delle norme del gusto, se non trincerandosi dietro generalità prive di qualsiasi presa. È un po' come se la linguistica, invece di andare in cerca delle universalità nelle strutture profonde del linguaggio, cercasse di dare un fondamento biologico alla variabilità storica dei significati: esiste certamente una *normatività* generale dell'estetica, ma da ciò non segue che le *norme* concrete e continuamente variabili siano riconducibili o ricavabili da una struttura neurologica.

Lo confermano i tentativi, intrapresi per esempio da Zeki, di trovare dei principi esplicativi dell'attività estetica nella massimizzazione dell'ambiguità del messaggio, o nella accentuazione del carattere modulare della visione. Nel primo caso, si vorrebbe stabilire che l'opera d'arte è tanto più efficace quanto più veicola un messaggio ad alto tasso di ambiguità. Il principio è ben familiare alla teoria dell'arte a partire dal Romanticismo, e svela la sua natura decisamente poco armonizzabile con l'impianto classicistico della bellezza ideale altrove condiviso da Zeki. D'altra parte, egli determina l'ambiguità senza alcun rigore, oscillando tra ambiguità a livello percettivo (quella delle illusioni percettive) e a livello narrativo-psicologico (ambiguità delle situazioni descritte o narrate nell'arte), per cui l'aspetto non chiaro di una scena dipinta da Vermeer viene messo in un fascio col non-finito di Michelangelo o addirittura con il vaso di Rubin dei trattati di psicologia. Ma la difficoltà di svincolarsi da principi contingenti, storicamente variabili è massima là dove Zeki applica all'arte contemporanea il principio della modularità della visione. Nel nostro cervello ci sono aree diverse che elaborano dati percettivi differenti: linee di contorno, forme, colori, movimento sono analizzate in parti diverse del cervello. Ora, secondo il neuroscienziato, l'arte figurativa del Novecento avrebbe assunto su di sé il compito di 'concentrarsi' di volta in volta su componenti diverse della percezione visiva, rivolgendosi di volta in volta ad un diverso campo recettivo. Paul Cézanne ha dato particolare importanza alle linee e al loro orientamento, Kazimir Malevic e Piet Mondrian hanno sfruttato le cellule cerebrali che reagiscono alle forme quadrate o rettangolari, mentre l'arte cinetica ha utilizzato la capacità di alcune zone del cervello visivo di reagire al movimento. Un'opera d'arte, dunque, sarebbe tanto più grande quanto più si indirizza ad uno specifico campo ricettivo. Ma, viene naturale domandare, se i procedimenti artistici messi in atto dalla pittura del Novecento si spiegano nel radicamento neurologico, perché si sono prodotti così tardi nella storia dell'arte? Se i nostri antenati vedevano come noi (e non c'è motivo di dubitarne, dato che perfino alcuni primati hanno sviluppato una visione modulare), perché questi sviluppi artistici avrebbero atteso il Novecento per manifestarsi? E se *qualsiasi* immagine in movimento attiva le aree corrispondenti del cervello, perché mai l'arte si guadagnerebbe un merito particolare a farlo?

Capitolo nono

1. Opere e cose

Avevamo promesso di lasciare da parte il magazzino di Kennick, dal quale avevamo preso avvio e nel quale eravamo già rientrati troppe volte. Ma dobbiamo tornarci ancora, questa volta davvero l'ultima. Si ricorderà che si trattava di entrare in un grande magazzino e di tirarne fuori tutte e sole le opere d'arte. Un simile modo di agire – lo avevamo intravisto ma è venuto il tempo di esplicitarlo – dà evidentemente per scontato che le opere d'arte siano cose in mezzo ad altre cose. Esse stanno nel grande magazzino come vi stanno i banconi per la vendita, le casse, i lampadari. L'esperimento di Kennick presuppone che le opere d'arte siano delle cose in senso stretto, cioè degli oggetti fisici, composti di un determinato materiale, che occupano uno spazio ecc. Non affrettiamoci a dichiarare grossolana questa veduta, per quanto Kennick la declini in modo alquanto *naïf*. Dopo tutto, le opere d'arte sono comprate e vendute, imballate e trasportate, stanno appese alle pareti delle nostre case e in quelle dei musei. Le opere invecchiano come invecchia tutto ciò che è fatto di materia: i pigmenti si opacizzano, le vernici ingialliscono, gli strati di colore si fendono a formare il craquelé, il marmo muta colore e può sfaldarsi, il legno si dissecca e polverizza.

Non per nulla, non è solo a un filosofo analitico un po' *grossier* che è venuta in mente l'analogia tra opera e cosa. Per quanto Schiller abbia detto una volta che solo il vandalo, davanti alla statua, pensa alla pietra, l'idea che le opere d'arte sono innanzi tutto cose la troviamo persino in un filosofo non certo sospettabile di materialismo come Hegel. Nella *Enciclopedia delle scienze filosofiche* (1830) scrive che l'arte «è un dirompersi in un'opera di esistenza esterna e comune»[62], cioè in qualcosa che esiste proprio come esistono le altre cose. Nella *Fenomenologia dello spirito* (1807) sono cose non soltanto le produzioni dell'artigiano egizio, ma anche quelle dell'artista per eccellenza, lo scultore greco: la statua sta lì come una «cosa priva di coscienza», in cui la divinità esiste «come cosa», perché la figura del dio, per l'artista, «è là come la cosa in generale»[63]. E anche Heidegger, nello scritto del 1936 *L'origine dell'opera d'arte*, comincia la sua analisi dall'esser-cosa dell'opera, dal fatto che le opere sono in prima istanza delle cose: «se guardiamo le opere nella loro realtà immediata e senza preconconcetti, si fa chiaro che esse si trovano lì dinanzi nella loro semplice-presenza né più né meno delle cose. Il quadro pende alla parete allo stesso modo di un fucile da caccia o di un cappello. Un quadro, ad esempio quello di van Gogh che rappresenta un paio di scarpe da contadino, passa da un'esposizione all'altra. Le opere sono spedite come il carbone della Ruhr e il legname della Selva Nera. Durante la guerra gli inni di Hölderlin erano impacchettati negli zaini accanto agli oggetti di pulizia. I quartetti di Beethoven sono disposti nei magazzini della casa editrice come le patate in cantina»[64]. Sembra di stare nel magazzino di Kennick, anzi il contesto sembra ancora più prosaico.

Proprio negli ultimi esempi di Heidegger, tuttavia, avvertiamo qualcosa di

stridente che spinge a mettere in questione l'equazione tra opera e cosa. È del tutto evidente, infatti, che le poesie di Hölderlin *non* stanno nello zaino come ci starebbe un quadretto e che i quartetti di Beethoven non stanno nel magazzino come ci starebbe una scultura. Se lo zaino andasse distrutto e se il magazzino fosse allagato non perderemmo né gli uni né gli altri, ci basterebbe recuperare un'altra copia in biblioteca. Inoltre non è nemmeno chiaro se i quartetti siano le loro partiture, o non siano piuttosto le sequenze di suoni che udiamo quando vengono eseguite. Allo stesso modo, è dubbio che gli inni siano la pagina stampata, e non la concretizzazione del testo attraverso la lettura: se sono in lingua originale, e se capitano in mano a qualcuno che non sa il tedesco, è dubbio che egli possa dire di sapere che cosa sono gli inni di Hölderlin.

Ecco il primo problema che si incontra quando si parte dall'idea che le opere siano cose: il paradigma sembra funzionare plausibilmente per certi oggetti, ma non funzionare affatto per altri. Si potrebbe dire: pazienza, non è detto che si debba arrivare per forza ad una soluzione unitaria. Il fatto è però che il paradigma non funziona bene neppure per le opere che sono veicolate da un supporto materiale evidente. Anche in questo caso, infatti, esse hanno delle proprietà che non possono dipendere dalla loro cosalità. Lo abbiamo già visto parlando dei predicati estetici, ma ora possiamo vederlo da un altro lato. Le proprietà rappresentative – il fatto che l'opera raffiguri un personaggio, o mostri lo svolgersi di un'azione – e quelle espressive – il fatto che l'opera ci appaia triste e malinconica, oppure allegra e spumeggiante – non possono dipendere dal fatto che l'opera è una cosa. Dipendono evidentemente da qualcos'altro, cioè dalle intenzioni dell'artista che ha prodotto l'opera, e che intendeva suscitare in noi quelle reazioni o comunicarci quei contenuti rappresentativi.

La presenza di opere che sembrano non avere nulla a che fare con lo *status* della cosa, dato che non sembrano distruttabili attraverso la distruzione dei loro supporti materiali, ha portato alcuni autori ad abbracciare una veduta che costituisce l'antitesi più netta all'ipotesi dell'oggetto fisico. Si tratta dell'idea che l'opera consista nell'*immagine interna*, presente nella mente dell'artista e in quella del fruitore dell'opera. La troviamo espressa con molta chiarezza nelle posizioni del filosofo inglese Collingwood, per il quale l'opera d'arte è un oggetto interamente immaginativo. La musica non sono i suoni, la collezione di suoni prodotti dagli strumenti, ma sono i suoni nella mente del compositore, e la musica che ascoltiamo è il suono in vario modo modificato (per esempio escludendo i rumori accidentali che si producono in sala) dall'immaginazione dell'ascoltatore. Quando ascoltiamo una conferenza, non udiamo un coacervo di suoni, ma diamo un senso alle parole; la stessa cosa fa la nostra immaginazione con gli aspetti materiali delle opere. La tesi di Collingwood derivava chiaramente da quella esposta da Croce nella *Estetica* del 1902: l'opera è compiuta nella mente dell'artista, e la sua 'traduzione' in suoni, colori, forme, è solo una estrinsecazione materiale che serve a scopi comunicativi. L'opera d'arte è presente quando l'artista ha raggiunto l'espressione adeguata alla propria intuizione. Che poi questa immagine interna l'artista decida di comunicarla ad altri, rendendo possibile ad altri di compiere, per così dire a ritroso, lo stesso processo, è per Croce un fatto pratico, e pratici e non estetici sono quegli atti attraverso i quali l'artista produce gli oggetti materiali in cui, a torto, pensiamo si incarnino le opere d'arte. Non bisogna però concluderne che la tesi del carattere puramente

immaginativo dell'opera sia presente solo nelle estetiche idealistiche. La si trova formulata molto nettamente anche nell'estetica fenomenologica di Sartre, per il quale l'opera d'arte è l'immagine e non la materia nella quale viene fissata. Il ritratto di Carlo VIII, di cui Sartre parla alla fine de *L'imaginaire*, non è il dipinto, la tela, gli strati di colore. L'oggetto estetico 'Carlo VIII' non apparirà fino a quando consideriamo la tela e il quadro nella loro materialità. Il pittore non *realizza* la sua immagine mentale, ne costruisce un analogo materiale: il dipinto «è una cosa materiale visitata di tanto in tanto da un irreale che è precisamente l'oggetto dipinto»[65].

Del resto, si tratta di un'idea antica, che troviamo già in Plotino, con la sua convinzione che la materia rilutta ad essere investita dalla forma, e il suo esempio del blocco di marmo che non è bello in quanto pietra, ma per via di una forma «che era nella mente dell'artista ancor prima di entrare nel marmo, ed era nell'artista non perché questi possieda mani e occhi, ma perché è partecipe dell'arte»[66], e che si riaffaccerà più volte nella storia, dalla osservazione di Leonardo sulla pittura che è 'cosa mentale' alla *boutade* di Lessing su Raffaello che sarebbe riuscito grande pittore anche se fosse nato senza mani, fino alla tesi espressa lapidariamente da Friedrich Schleiermacher nella sua *Estetica* (1819): l'opera d'arte è l'immagine interna e l'esecuzione è qualcosa di successivo e di aggiuntivo.

Nonostante questo nobile *pedigree*, la teoria dell'arte come immagine interna appare poco persuasiva, anche per la coloritura paradossale che difficilmente riesce a scrollarsi di dosso. Notiamo intanto che, ancora una volta, essa sembra relativamente plausibile per la musica e la letteratura. Mozart, notoriamente, era in grado di trascrivere una musica che aveva udito una volta sola; quindi, poteva anche avere in mente una composizione di una certa lunghezza senza annotarla o eseguirla; e i personaggi di *Fahrenheit 451* fanno sopravvivere i libri imparandoli a memoria; ma un pittore ha bisogno di fare schizzi e disegni, uno scultore abbozza e tentativi, e sarebbe difficile per lui per primo sapere che l'immagine che aveva in mente è esattamente identica a quella che ha prodotto. Tocchiamo qui il primo dei rimproveri che vengono usualmente rivolti a questa teoria: essa sembra fare dell'arte un'esperienza solipsistica, in quanto non si capisce come il fruitore possa mai essere certo di aver riprodotto l'immagine che era stata dell'artista. La seconda obiezione che di solito viene rivolta alla teoria dell'arte come oggetto *ideale* è che essa sembra trascurare totalmente la portata del *mezzo* attraverso cui l'arte si esprime. Che l'immagine sia poi formulata in pittura o scultura, in suoni o parole sembra non avere più nessuna rilevanza. L'opera d'arte è stato detto, non è più l'opera di un'arte.

Le difficoltà in cui si imbattono sia la teoria che fa dell'opera d'arte una semplice *cosa*, sia la teoria che ne fa un oggetto soltanto mentale, rendono ragione del fatto che la maggior parte delle estetiche si colloca per così dire nel mezzo tra questi due estremi. La veduta largamente prevalente è che l'opera d'arte ha sì un sostrato materiale, ma su questo sostrato impianta tutta una serie di aspetti che non possono ridursi al lato per cui l'opera è una cosa: l'opera d'arte simboleggia, significa, esprime, e tutto ciò non in quanto è un oggetto fisico, ma in quanto nell'oggetto fisico si depositano le intenzioni dell'autore. L'opera e la cosa non coincidono, perché l'opera è più della cosa. Anche le due teorie che abbiamo preso come avvio per sottolineare il carattere di cosa d'opera, quella di

Hegel e quella di Heidegger, rientrano a pieno diritto in questo campo intermedio, perché per entrambi la sottolineatura della cosalità dell'opera è solo un punto di avvio, che finisce per assegnare all'opera d'arte un compito molto più alto del semplice sussistere come cosa materiale. Per Hegel, l'aspetto sensibile dell'opera deve diventare il veicolo per un significato spirituale, e l'arte diventa l'esserci sensibile dell'idea (o l'apparire sensibile della stessa, secondo una formula più vulgata ma spuria); per Heidegger, addirittura, l'opera diventa il luogo in cui la verità si istituisce, si apre un mondo, si disvela l'essere dell'ente. Le mere cose non potrebbero essere più lontane. In altre tradizioni filosofiche non troveremo certo altrettanta enfasi, ma la struttura di base resterà quella della distinzione tra il modo di essere della cosa e il modo di essere dell'opera. Per trarre un esempio dalla tradizione analitica, potremmo prendere la definizione di Joseph Margolis, per il quale le opere d'arte sono «physically embodied and culturally emergent entities»[67], cioè sono entità che sono *incorporate* in qualcosa di fisico, ma hanno una natura culturale, sociale, intenzionale; vedere qualcosa come un'opera d'arte è un po' come vedere una persona in un corpo: al di là degli elementi sensibili c'è un mondo di intenzioni, pensieri, sentimenti.

2. *Ontologie dell'arte*

Ontologia significava originariamente scienza dell'ente in generale, e si identificava con la metafisica o filosofia prima, che studia l'ente in quanto ente. Oggigiorno, però, con il termine ontologia si intende di solito lo studio dei modi di esistenza dei vari oggetti che incontriamo nel mondo. E nel mondo non ci sono solo oggetti materiali, che magari sono i primi a cui pensiamo quando parliamo di 'oggetti', ma anche oggetti ideali, come i numeri, i teoremi, le figure geometriche, e oggetti sociali come il denaro, i contratti, le costituzioni. Fare ontologia dell'arte significa allora riflettere sui modi di esistenza delle opere d'arte, e per esempio chiedersi in quale di queste tre rubriche esse rientrino.

Se le cose stanno così, dobbiamo concludere che di ontologia dell'arte se ne è sempre fatta, a cominciare da Plotino che si chiedeva se l'opera d'arte fosse il marmo che la ospitava o la forma in base alla quale l'artista l'aveva scolpita, e anzi a partire da Platone che condannava l'arte mimetica in quanto distante tre gradi dal vero essere, perché l'artista riproduce un oggetto d'uso, per esempio un letto, che a sua volta è stato prodotto guardando ad un archetipo ideale. Da qualche decennio, però, il discorso sui modi di esistenza delle opere d'arte si è oltremodo diffuso, diventando un settore molto rappresentato degli studi di estetica. Nelle estetiche di orientamento analitico, si può dire che l'interesse per l'ontologia dell'arte abbia attratto almeno altrettanta attenzione di quanta ne ha suscitato il problema della definizione dell'arte. Al punto che si è finito per parlare di un *Ontological Turn*, di una svolta ontologica, che fotograferebbe la situazione attuale, quella determinatasi a partire dagli anni Ottanta, così come per la filosofia a partire dagli anni Cinquanta si era parlato di un *Linguistic Turn*, di una svolta linguistica. Mentre allora l'estetica di matrice analitica si autocomprendeva come riflessione sui linguaggi usati dalla critica d'arte, oggi si comprenderebbe come riflessione sulle diverse modalità di esistenza delle opere. E in effetti sono state proposte moltissime soluzioni diverse, le teorie si sono moltiplicate, le sottilizzazioni sulle diversità fra le arti sono cresciute a dismisura.

Il modo in cui abbiamo introdotto il tema nel paragrafo precedente,

chiedendoci se le opere esistono come oggetti materiali, come oggetti ideali o come una via di mezzo tra i due, per quanto decisivo è solo uno dei molti aspetti discussi dall'attuale ontologia dell'arte. Per esempio, se guardiamo a come le opere d'arte si presentano nella nostra esperienza, notiamo subito che accanto ad opere d'arte che sono *single* ce ne sono altre che sono *multiple*. *L'Amor sacro e l'amor profano* di Tiziano è uno solo, ed è quello che sta appeso ad una parete della Galleria Borghese di Roma. La *Nike di Samotracia* è solo quella che ci accoglie sullo scalone del Louvre. Viceversa, *Padri e figli* di Ivan Turgenev non è solo il libro che sta in uno scaffale della mia libreria (e che per di più è una traduzione), ma qualsiasi copia del libro in edizione russa (e forse, ma è già un problema, in traduzione); e il concerto n° 1 in do maggiore di Beethoven non è solo quello che ho sentito nella sala da concerto l'altro ieri, né solo quello registrato su CD o scaricato su un iPod, e non è nemmeno (solo) quello eseguito personalmente da Beethoven tra il 1796 e il 1798, tra l'altro in varie occasioni; e ci si può chiedere se sia identico con la sua partitura, che magari sta in qualche magazzino 'come un sacco di patate', secondo l'espressione di Heidegger.

Un modo per padroneggiare questa differenza è stato introdotto nel 1968 da Nelson Goodman, con la sua distinzione tra arti *autografiche* e arti *allografiche*. Goodman era partito dalla constatazione che ha senso parlare di *falsi* solo relativamente a certe arti, e non ad altre. Si può falsificare il *Fanciullo morso da un ramarro* di Caravaggio, ma non *Pianto antico* di Carducci. Infatti ogni copia corretta di *Pianto antico* è un esemplare dell'opera di Carducci, e non una sua falsificazione. Goodman chiamava autografiche quelle arti nelle quali le falsificazioni attraverso copie sono possibili, per esempio la pittura o la scultura da intaglio; chiamava invece allografiche quelle opere nelle quali una copia non è un falso, ma un nuovo esemplare, come la letteratura o la musica, dove al massimo si possono creare dei falsi storici nella forma non di copie ma di *pastiches* (come quando Macpherson finge nel Settecento di comporre i canti di un bardo dell'VIII secolo, Ossian). Nelle arti allografiche è sempre possibile separare gli aspetti essenziali dell'opera da quelli irrilevanti. A parte casi particolarissimi (poesie visive, collage dadaisti ecc.), che un romanzo sia stampato su carata vergatina, o su carta riciclata, in caratteri con o senza grazie, o che sia scaricato su un e-book non fa alcuna differenza, se il testo è interamente rispettato. Invece per un dipinto del Seicento è essenziale l'essere stato composto con quei determinati pigmenti, su quel supporto, in quel momento storico: i falsi si smascherano spesso proprio perché usano sostanze chimiche che all'epoca in cui fu composta l'opera non erano ancora state scoperte.

Si potrebbe pensare che la distinzione tra arti autografiche e arti allografiche coincida con quella tra arti che hanno una notazione e arti che ne sono prive. Gli alfabeti, le notazioni musicali, e (almeno in parte) i sistemi di notazione delle coreografie, servono appunto a conservare esattamente la natura dell'opera, in modo che essa sia indefinitamente riproducibile; nel caso delle arti figurative come la pittura e la scultura, non esiste nulla di simile, cioè non esiste la possibilità di analizzarle in entità discrete sotto forma di un codice che svolga la stessa funzione che nelle opere letterarie svolge la lingua. In realtà però Goodman non ascrive mai importanza decisiva alla presenza di una notazione (che rimane una condizione né sufficiente né necessaria perché ci sia autografia), e ritiene che l'aspetto veramente decisivo sia quello del rilievo che assume la *storia della*

produzione di una determinata opera d'arte. Per essere definita autografica un'opera d'arte dovrà essere tale che la storia della sua produzione, cioè le circostanze, i materiali, i metodi con cui è stata composta siano rilevanti per la sua identità; sarà invece allografica se la sua identità non dipende affatto da questi aspetti, ma solo dalla *eguaglianza di compitazione* (il fatto che un'opera letteraria contenga tutte le lettere dell'originale, uno spartito – e persino, secondo Goodman, un'opera eseguita – tutte le note scritte dall'autore).

La distinzione tra arti autografiche e arti allografiche non coincide dunque con quella tra arti che sono singole e arti che sono multiple. Infatti le acquaforti, le litografie, la scultura per fusione producono dei multipli (il *Pensatore* di Auguste Rodin sta al Musée d'Orsay, ma anche al *Baltimore Museum of Art*) ma sono autografiche, e per l'architettura ci si può chiedere se è allografica anche nel caso in cui l'opera prodotta sia unica. Per esprimere la differenza tra arti che producono multipli e arti che producono esemplari unici il filosofo inglese Richard Wollheim ha introdotto la distinzione tra opere che sono *individui* e opere che sono *tipi*. Nelle opere che sono *tipi*, come un romanzo di James Joyce o un'opera di Richard Strauss, i singoli esemplari o le singole esecuzioni delle opere sono chiamati da Wollheim *occorrenze* (*tokens*). Le opere in cui vige il rapporto tipo/occorrenza non sono, manifestamente, oggetti materiali. Ma il nesso tipo/occorrenza viene pensato da Wollheim proprio per risolvere una serie di difficoltà che si presentano se il rapporto tra opera in sé e sua realizzazione viene ricondotto ad altri paradigmi, per esempio viene pensato come un rapporto tra una classe e i suoi membri (come accade in Goodman) o come quello tra un universale e le sue istanze. Nel primo caso, si ha la conseguenza assurda che l'*Amleto* non sarebbe mai concluso, in quanto consisterebbe di tutte le sue messe in scena, comprese quelle che avverranno in futuro; nel secondo, le proprietà possedute dalle istanze non si trasmettono all'universale, che quindi potrebbe paradossalmente essere privo delle caratteristiche che rendono interessante o 'bella' l'istanza particolare. Un altro teorico dell'ontologia, Nicholas Wolterstorff, ha espresso il rapporto tra *tipo* e *occorrenza* descrivendo i tipi come *norme-specie*, cioè accentuando il loro carattere normativo e non semplicemente descrittivo e insistendo sull'analogia con le specie naturali. Come un orso bruno è un orso bruno solo se è un esemplare ben formato della specie, così un'opera è un'occorrenza della norma-specie solo se ne incarna tutti i requisiti essenziali.

Queste distinzioni si possono ulteriormente complicare, ed anzi sono state complicate quasi *ad libitum*. Per esempio, le si possono intrecciare con una posizione *monista* o *pluralista*, intendendo con la prima l'idea che *tutte* le opere d'arte possiedono il medesimo statuto ontologico, e con la seconda la convinzione che esse invece hanno *status* ontologici diversi, per esempio, come in Wollheim, almeno due. La tesi che tutte le opere sono autografiche si è affacciata di rado, ma quella che tutte le opere sono allografiche, anche quelle della pittura o della scultura da intaglio, è stata invece sostenuta varie volte. E si capisce perché. Posso pensare che se ritengo unica la *Tempesta* di Giorgione ma non il *Pensatore* di Rodin, è solo perché nel secondo caso dispongo di strumenti (la tecnica di fusione) in grado di dare repliche attendibili, mentre nel primo non ne dispongo. Ma se disponessi della possibilità di avere delle copie esattamente identiche, allora la differenza cadrebbe, e potrei considerare l'originale di Giorgione solo come un esemplare fra tanti. Tra l'altro, le più avanzate tecniche di scansione

digitale stanno avvicinandosi moltissimo a questi risultati, soprattutto per gli oggetti tridimensionali, ma anche per le pitture, come si vede dal caso della grande tela del Veronese al Louvre ora replicata a Venezia. Alcuni studiosi di ontologia, come Gregory Currie, hanno sostenuto proprio che tutte le opere sono entità astratte, cioè suscettibili di avere occorrenze multiple: non solo romanzi e sinfonie, ma anche dipinti e sculture. Per Currie, le opere non sono *cose* , ma *tipi di azione* , cioè azioni compiute dall'artista nello scoprire una determinata struttura (letteraria, musicale o figurativa).

Altre complicazioni scaturiscono dallo statuto ontologico che si intende assegnare al *tipo* . Le oscillazioni sono amplissime, dato che si va dalla posizione rigidamente nominalista di Goodman, per il quale esistono solo gli individui, alla posizione che potremmo definire platonica di chi ritiene, come Kivy, che essi siano strutture intemporali. La prima posizione ha l'incomoda conseguenza di rendere necessario pensare che, se l'esecuzione di un brano musicale contiene qualche nota di meno rispetto alla partitura (caso invero frequente), non si tratta di quell'opera ma di un'altra (e così per una copia a stampa di un romanzo in cui ci siano dei refusi). La seconda ci trasporta in un mondo assai strano, dove i musicisti non *compongono* le loro opere ma le scoprono (come si può dire che Pitagora ha *scoperto* il teorema che porta il suo nome), e dove quindi le opere musicali esistono da sempre e aspettano solo di essere *trovate* da qualcuno.

3. Estetica senza ontologia

Fin dall'inizio, la voga attuale dell'ontologia ha manifestato un singolare *penchant* per le soluzioni controintuitive, cioè lontane dall'esperienza comune, dalle opinioni consolidate, dai modi consueti di considerare e trattare le opere d'arte. Già con Goodman, quanto a distanza dal senso comune, non si scherzava. Il suo radicale nominalismo, che gli impediva di considerare sussistente qualsiasi entità superiore ai singoli individui, e dunque qualsiasi *tipo* distinto dalle proprie occorrenze ma ad esse correlato, lo portava a sostenere che la più piccola variazione nella compitazione di un'opera allografica deve dare luogo a due opere distinte. Se due esecuzioni della medesima opera musicale, mettiamo il *Fidelio* , differiscono anche solo per una nota, sono a tutti gli effetti per Goodman due opere differenti. Ne segue che praticamente ogni messa in scena dell'opera è un'opera a sé, dato che difficilmente si può pensare ad una *performance* che segua lo spartito in ogni dettaglio. Quante realizzazioni teatrali dell' *Amleto* mettono in bocca agli attori *ogni* parola del testo di Shakespeare? Naturalmente, nel sistema di Goodman va ancora peggio per tutte le forme di *trasposizione* delle opere in un veicolo che non è materialmente lo stesso di quello originale: traduzioni, trascrizioni, riproduzioni ecc. Genette, nel primo volume di *L'oeuvre de l'art* , ha affiancato a quelli che chiama i regimi di immanenza tutto un regime di trascendenza dell'opera proprio per *salvare* la possibilità che, quando leggiamo *Lo scherzo* di Kundera in traduzione, perché non sappiamo il ceco, possiamo ancora dire di aver letto Kundera e non un'altra opera di un altro scrittore.

Con le teorie di Kivy sull'opera musicale siamo trasportati in un universo ancora più paradossale, dove le opere sono idee platoniche, archetipi eterni, e i compositori sono come dei viaggiatori che scoprono continenti e isole

sconosciute. E noi restiamo con la curiosità di sapere come mai nel Seicento tutti scoprivano musica barocca e nessuno musica atonale, e come mai invece dopo che Schönberg e Berg hanno ‘scoperto’ la dodecafonia anche altri autori-esploratori si siano messi a fare le medesime scoperte. In generale, si può notare come i tentativi di superare il dualismo ontologico che sembra affliggere irrimediabilmente il mondo dell’arte (da un lato le opere singole, gli originali irripetibili, il rispetto quasi feticistico per le più minute caratteristiche materiali, dall’altro l’infinita moltiplicabilità, l’intercambiabilità di ogni esemplare, l’indifferenza sovrana per ogni aspetto di realizzazione fisica dell’opera) porti quasi sempre a soluzioni poco persuasive. Magari si tratta di ipotesi acute, e anche profonde, come l’idea di Currie secondo la quale qualsiasi opera, alla fine, non è che una *performance*, ma troppo remote dal nostro commercio *effettivo* con le opere per perdere veramente il sapore di stravaganza.

D’altra parte, se si cerca di sottrarsi ai rischi dell’appiattimento di *tutte* le opere su di un unico registro ontologico, sembra, almeno a guardare la ricerca come effettivamente si sviluppa, che l’unica alternativa possibile sia una sorta di proliferazione incontrollata di ontologie e micro-ontologie, in forza delle quali si finisce per pensare che ogni opera, al limite, possieda il suo modo di esistenza irriducibile a qualsiasi altro. Non solo l’ontologia dell’opera letteraria è diversa da quella del film, e l’ontologia dell’opera pittorica da quella dell’opera architettonica, ma, all’interno della stessa arte, l’ontologia della musica strumentale non è la stessa della musica elettronica, quella della musica operistica non è la stessa della musica rock, e naturalmente le fotografie digitali hanno uno *status* ontologico del tutto diverso da quello delle foto analogiche, ma queste ancora una volta lo hanno diverso dalle vecchie *polaroid* (che non erano *tipi* ma esemplari singoli, perché non avevano il negativo).

Queste difficoltà e questi limiti però sembrano quasi secondari rispetto ad una difficoltà radicale che accompagna fin dal suo costituirsi il discorso ontologico sull’arte. Come abbiamo più volte mostrato, per riconoscere qualcosa come un’opera d’arte è indispensabile un giudizio di valore. Giudizio che non è nulla di misterioso, ma la semplice constatazione che l’oggetto che abbiamo dinanzi ha prodotto un’esperienza estetica. Questa esperienza, a sua volta, non avendo altra garanzia esterna di riuscita, ha bisogno che il proprio buon funzionamento sia stato ‘avvertito’ o ‘sentito’, dimodoché il riconoscimento di valore coincide con l’avvertimento, da parte del soggetto, dell’avvenuta esperienza estetica. Ma l’intero edificio dell’ontologia dell’arte contemporanea si regge sul presupposto della *avalutatività*. L’ontologia dell’arte prescinde totalmente dal riconoscimento del valore dell’opera d’arte^[68], ossia, in termini più radicali ma per noi del tutto equivalenti, prescinde dal porsi il problema se ciò di cui si cerca lo statuto ontologico è un’opera d’arte o no. In questo senso, la struttura del lavoro nel quale Genette ha esposto la propria estetica è rivelatrice: l’*Oeuvre de l’art* è articolato in due tomi, dei quali il primo contiene l’ontologia dell’arte di Genette, il secondo lo studio della relazione estetica, cioè dell’esperienza che compiamo dell’opera d’arte, del suo giudizio, del ‘piacere’ estetico ecc. Ebbene, tra i due tomi non solo non c’è fusione, ma non c’è neppure passaggio, nel senso che si presentano come due approcci totalmente separati e, alla fine, indipendenti e incomunicanti. Un altro studioso francese che si è occupato a lungo di ontologia dell’arte, Roger Pouivet, lo dice a chiare lettere: l’ontologia dell’arte non ha nulla

da dire sulla natura dell'esperienza estetica[69]. Il che forse è vero, ma ignora disinvoltamente che il contrario non è vero, non è vero cioè che l'esperienza estetica non ha nulla da dire sulla natura dell'opera d'arte.

Si noti che l'avalutatività dell'ontologia non è una scelta, che potrebbe essere sostituita dalla scelta contraria. È, per così dire, connaturata all'impresa stessa di un'ontologia dell'arte. Quando diciamo che l'ontologia si tiene lontana dal giudizio di valore, non ci riferiamo al fatto, che sarebbe del tutto privo di importanza, che per essa un'opera d'arte somma e un'opera d'arte minima possono avere esattamente lo stesso *status* ontologico, quanto alla circostanza, questa sì infinitamente rilevante, che l'ontologia non mette in rilievo nessun aspetto che sia *specifico* delle opere d'arte, ma incontra le opere d'arte all'interno di categorie ontologiche che si rivolgono ad oggetti che possono essere anche del tutto diversi dall'arte. Tutte le distinzioni, anche le più sottili, messe in piedi dall'ontologia dell'arte si possono riferire e di fatto si riferiscono a cose che con l'arte non hanno nulla a che fare. Si pensi alla distinzione tra *autografico* e *allografico*. Tantissime cose sono autografiche senza essere per nulla delle opere d'arte, per esempio, e quasi per antonomasia, le calligrafie, oppure gli scarabocchi che traccio pressoché automaticamente sul foglio quando ascolto una relazione a un convegno, o ancora la pittura (nel senso della tinta) che l'imbianchino mi stende sulla parete. E ancora di più naturalmente sono le cose allografiche, perché qualsiasi testo in qualsiasi codice, da una lingua storico-naturale all'alfabeto Morse, è allografico. Lo stesso dicasi della distinzione *type/token*, che riguarda per esempio tutti gli oggetti prodotti in serie dall'industria (tutte le Toyota *Yaris* in circolazione sono occorrenze di un tipo, che magari non ha i problemi all'acceleratore che hanno le sue occorrenze). Persino se abbraccio una visione platonica delle essenze musicali, non si vede perché non possa riferirla anche a qualsiasi sequenza sonora e immaginare che non soltanto le sonate di Domenico Scarlatti esistano da sempre, ma anche il *jingle* che scarico come suoneria per il telefonino, e che può essere anche una risata o un rumore inarticolato. *La differenza tra mere cose e opere l'ontologia non riesce mai a darcela*. Quando nel suo trattato di ontologia *Documentalità* Maurizio Ferraris arriva a occuparsi di quelle strane cose che sono le opere d'arte, sembra costretto proprio a registrare questo stato di cose. «All'ontologia dell'arte – scrive – manca l'accesso all'ultimo gradino, quello che decreta il passaggio dall'iscrizione al documento o all'opera.» Cioè, potremmo commentare, le manca solo l'essenziale, dato che poco dopo leggiamo: «che cosa rende 'opera' un'espressione? *Niente di ontologico*, e molto invece di storico, di psicologico, di sociale»[70].

Quando ci siamo occupati delle definizioni dell'arte, abbiamo visto che ogni definizione che presuma di fare a meno della valutazione finisce per definire, al massimo, gli artefatti in genere e non le opere d'arte. Adesso ne abbiamo la riprova sul versante dell'ontologia: infatti l'ontologia dell'opera d'arte, come viene praticata nelle sue varie forme, è una ontologia degli artefatti, non delle opere d'arte; le sue determinazioni si rivolgono a caratteri che sono propri, in modi diversi naturalmente, di tutti i prodotti dell'attività umana. Non è un caso, per esempio, che la studiosa di ontologia che ha prodotto i risultati più interessanti negli ultimi anni, Amie Thomasson, abbia coniato la categoria degli 'artefatti astratti', in cui rientrano anche le opere d'arte che sono tipi. Ma il discorso di Thomasson è interessante anche per altri motivi. Denunziando la stravaganza e il

carattere controintuitivo di molti dei risultati dell'ontologia, questa studiosa si è battuta per un'ontologia che prendesse come criterio di orientamento la vicinanza alle pratiche e ai 'trattamenti' consolidati delle opere d'arte. Non andare alla ricerca di risultati peregrini, intellettualmente stimolanti ma lontani dal senso comune e dalle tradizioni consolidate, ma cercare piuttosto di andare d'accordo con queste ultime. Si tratta di un suggerimento che ci sentiamo di condividere, dandogli però un fondamento diverso da quello pragmatistico che sembra possedere in Thomasson. Non si tratta di adeguarsi alle prassi, ma più semplicemente di riconoscere il *primato dell'esperienza sull'opera*. L'opera è tale perché rende possibile un'esperienza, e se l'esperienza non c'è, non c'è neppure l'opera d'arte. Se una bomba al neutrone eliminasse gli esseri umani lasciando intatti i musei, *non ci sarebbero più opere d'arte*. Questo, in fondo, è il nucleo di verità che alberga, che lo vogliamo o no, nelle cosiddette teorie *ideali* dell'arte.

Dal punto di vista operativo, che cosa significa primato dell'esperienza sull'opera? Significa, in estrema sintesi, soprattutto questo: che le indagini ontologiche sono utili quando ci aiutano a comprendere cose che sono rilevanti per la nostra esperienza dell'arte. Prendiamo, ad esempio, il caso del restauro. Di solito, gli ontologi amano porsi in proposito domande di scuola, che ricordano vecchi paradossi sofistici, per esempio: quante porzioni di un'opera si possono sostituire in un restauro senza che l'opera diventi *un'altra* opera, e poi si divertono a rispondere abbracciando l'uno o l'altro estremo (che ogni restauro è una falsificazione, o che un ripristino integrale sia ancora un restauro). Invece è molto più produttivo riflettere sul fatto che il restauro si muove proprio sul terreno intermedio. L'opera manifesta una straordinaria capacità di costituirsi in immagine anche quando venga meno la sua totale integrità, e il restauro deve sfruttare proprio questa capacità, non reintegrando il mancante ma impedendo che la lacuna disturbi l'effetto. Il criterio, insomma, è ancor sempre la possibilità che l'opera ha di produrre un'esperienza estetica: quando questa possibilità viene meno, abbiamo di fronte il rudere irredimibile, l'oggetto materiale spento per sempre. Ma negli altri casi assistiamo ad una dialettica interessantissima, in forza della quale, se è vero che si restaura sempre e solo la materia dell'opera d'arte, secondo i principi della *Teoria del restauro* di Brandi, è vero anche che il banco di prova del restauro non è mai l'oggetto materiale, ma l'esperienza che per suo tramite si costituisce. Né il restauro è l'unico caso in cui si mostra l'incontro inevitabile di ontologia dell'arte ed esperienza estetica. Altri casi altrettanto fecondi sono quello dello statuto del falso, che non per nulla nelle estetiche che presumono di fare a meno della valutatività, come quelle di Dickie o di Danto, costituisce sempre una pietra di inciampo, o quello delle conseguenze della riproducibilità sull'atteggiamento del fruitore, campo inaugurato dalle riflessioni di Walter Benjamin sulla perdita dell'aura. L'importante, infatti, è che l'ontologia resti legata ad esperienze *vive* del nostro rapporto con l'arte: altrimenti rischia continuamente di trasformarsi in un trastullo teorico fine solo a se stesso.

Capitolo decimo

1. Esperienze, non opere

Si chiamano *Milchsteine*, letteralmente: pietre di latte. Sono dei parallelepipedi di marmo bianco di Carrara, alti una novantina di centimetri. La faccia superiore dei parallelepipedi è lievemente scavata, a formare una lieve concavità. Nello spazio che così si crea si versa del latte, bianco come il marmo che lo ospita. Le *Milchsteine* sono state ideate da Wolfgang Leib, un artista tedesco che lavora con materiali naturali (cera d'api, polline) che talora si limita a disporre in semplici forme (piramidi o quadrati di polline, solidi di cera). L'artista spiega che chi sceglie di tenere una di queste sculture presso di sé deve impegnarsi a curarla giornalmente, come se si trattasse di una cosa viva. Deve rimpiazzare il latte che evapora, avendo cura che quello aggiunto riproduca la faccia superiore piatta del parallelepipedo di marmo, che invece è incavata. Le *Milchsteine* vogliono spingere a riflettere sul rapporto tra la materia organica, il latte, e quella inorganica, il marmo, sui loro differenti biancori, sui modi diversi in cui si può costituire una superficie, sulla penetrabilità e impenetrabilità della materia. Ma soprattutto vogliono educare a gesti ripetuti, ritualizzati, che sembrano evocare una disciplina *zen*, una cura costante. È evidente che per l'artista l'oggetto prodotto conta assai meno dell'esperienza che per mezzo di esso viene fatta vivere al fruitore, che d'altro canto cessa di essere un mero spettatore per essere stimolato e coinvolto, e diventare parte attiva nella vita dell'opera.

Nel 1992 l'artista ambientale inglese Richard Long ha compiuto un cammino di 104 miglia dall'English Channel al Canale di Bristol. È partito al momento dell'alta marea da Plymouth ed è arrivato nel pomeriggio del giorno seguente a Weston-super-Mare, al momento della bassa marea. Long non è nuovo a imprese del genere, anzi quella appena citata appare singolarmente domestica. Infatti ha attraversato a piedi deserti, altipiani, terre lontane. Ha tracciato linee sulla terra, con la semplice pressione dei piedi, oppure allineando pietre trovate in loco, dall'Islanda alla California, dal Perù all'Himalaya. Ogni volta, si tratta di entrare in contatto con la natura, vivendola nel modo più diretto, senza schermi o intermediari. Quando Long deve in qualche modo lasciare vestigia del proprio passaggio, lo fa raccogliendo materiali sparsi che si trovano nei luoghi che attraversa – rami spezzati, pietre, fango – e disponendoli secondo figure geometriche (cerchi, linee, rettangoli), che contrastano con la natura selvaggia e disordinata dei luoghi. Ma, ogni volta, la provenienza dei materiali e il loro legame con il tempo trascorso nella natura è più importante della forma che si viene a creare. Quel che l'artista vuole trasmettere è appunto il proprio rapporto con gli spazi naturali, il proprio rifiuto di ogni mediazione tecnica: in poche parole, vuole comunicarci la propria esperienza della natura, più che creare un'opera.

Il primato dell'esperienza sull'opera che così si viene a stabilire non è però un'esclusiva degli artisti di *environmental art*, che non vogliono darci altre

rappresentazioni della natura ma vogliono farci pensare al modo in cui viviamo la natura e ci rapportiamo ad essa. Si tratta anzi di un carattere che sembra investire tutta l'arte contemporanea, nella quale assistiamo ad un nettissimo *indebolimento* del paradigma *cosale* dell'arte a favore di un paradigma esperienziale. Nel 1969 – ed il gesto sembrò sacrilego – l'artista greco, ma ormai naturalizzato italiano, Jannis Kounellis trasformò la galleria «L'Attico» di Fabio Sargentini in una stalla che ospitava cavalli *veri*. Dissacrazione di uno spazio altrimenti avvertito come sacrale, quello del White Cube, della moderna galleria d'arte, asettica e immacolata; ma anche trasformazione radicale del ruolo dell'artista, chiamato a fare lo stalliere, come a mettere in questione una tradizione radicata di opposizione tra la purezza del 'creare' artistico e la materialità del lavoro comune. E infine: il cavallo, animale 'artistico' per eccellenza (si pensi alla tradizione del monumento equestre), qui esibito in carne ed ossa, secondo un modulo che diventerà poi diffusissimo (l'arte contemporanea pullula di animali, vivi o imbalsamati, veri o immaginari, dal cavallo appeso al soffitto del castello di Rivoli da Cattelan agli inquietanti ibridi di Daniel Lee agli insetti di Jan Fabre o di Damien Hirst).

Nel 1999, alla Tate Gallery fa scandalo invece *My Bed* di Tracey Emin. Non è il dipinto di un letto, come il letto di van Gogh, e non è nemmeno un letto vero dipinto e appeso come un quadro, come quello di Robert Rauschenberg al MoMA; è un *vero* letto disfatto. Ma, contrariamente alle apparenze, non è il trionfo dell'oggetto materiale. Il letto è presentato piuttosto come una *tranche de vie*, come un pezzo di autobiografia, di un'autobiografia che rinvia alla presenza del corpo, con i suoi liquidi e le sue secrezioni che macchiano le lenzuola. Ci sono oggetti della vita quotidiana, bottiglie, biancheria sporca, anche assorbenti usati. È un letto nel quale si è stati a giacere per giorni, in uno stato di abbandono e di disordine estremo. Un oggetto, un letto, esibito come reperto di una storia personale, come traccia di un periodo nella vita, come un evento.

In generale, nell'ambito di quelle che tradizionalmente erano percepite come *arti visive*, legate alla produzione di oggetti materiali, si assiste nel contemporaneo ad un marcato spostamento verso l'azione, verso la *performance*. Molti artisti che operano con media visuali sono in realtà dei *performer* che mettono in scena degli avvenimenti. Il caso della *body art* è rivelatore, perché qui di solito assistiamo, anche se per lo più attraverso video, documentazioni fotografiche, tracce e reperti, ad *azioni* che impegnano il corpo dell'artista, spesso aggredendolo con violenza, come nelle esibizioni di Gina Pane o di Vito Acconci. Ma lo slittamento verso la *performance* travalica gli ambiti in cui sembra più ovvio aspettarselo. Gilbert & George si espongono come sculture viventi. Il cosiddetto Azionismo Viennese inscena sacrifici e riti cruenti; il movimento Fluxus teorizza l'instabilità dell'opera e la continua commistione dei linguaggi. Martin Creed fa correre degli atleti all'interno di un museo, mentre Vanessa Beecroft esibisce i corpi perfetti delle sue modelle immobili al centro di una sala, oppure intente a consumare un pasto, provocatoriamente confrontando l'esperienza dello spettatore con la loro intangibilità e il loro richiamo sessuale. Non ci meraviglieremo, allora, che alcuni degli artisti più significativi del nostro tempo siano appunto dei *performer* come Marina Abramovic, che alla Biennale di Venezia traspone simbolicamente la tragedia delle recenti guerre balcaniche trascorrendo giorni a pulire dai loro brandelli di carne ossa animali, e cantando nenie del proprio paese.

Alcune arti hanno da sempre dato ai loro prodotti lo statuto dell'evento piuttosto che quello della *cosa*: non solo il teatro, come è fin troppo ovvio (ma la Abramovic, ad esempio, rifiuta sdegnosamente che i propri lavori siano considerati teatrali), ma anche la letteratura o la musica vivono soltanto se sono *eseguite*, se sono attualizzate da un soggetto che ne fa esperienza; ciò che vediamo accadere quindi è un convergere di tutte le arti, anche quelle che sembrerebbero recalcitrare a tale assimilazione, verso un paradigma eventuale anziché oggettuale, tramite l'inevitabile coinvolgimento dell'esperienza dello spettatore: non c'è arte se non c'è esperienza dell'arte. Ma una situazione che parrebbe riguardare soltanto gli sviluppi più recenti può invece scoprire una tensione che appartiene all'arte fin dalle origini.

L'arte non è solo *forma*, ma anche *evento*, e uno studioso italiano di estetica che era anche un esperto di letteratura antica, Carlo Diano, leggeva in questa duplicità la chiave dell'arte greca[71], come del resto aveva già fatto Nietzsche con la celeberrima opposizione tra *apollineo* e *dionisiaco* nella *Nascita della tragedia*, che è anche un'opposizione tra *forma* e *forza*, tra l'equilibrio e il limite che sono caratteristici dell'arte figurativa greca e la tendenza verso l'illimitato, l'inquieto, il mobile che si manifesta nella musica. Da un lato abbiamo Apollo, il dio della bella forma, dall'altro Dioniso, il dio dell'ebbrezza, dell'invasamento, del delirio orgiastico, e la tragedia, prima della sua degenerazione intellettualistica, vive proprio dell'incontro di queste due polarità.

Si può notare però che la tensione tra l'opera come forma e l'energia che la crea è capace di *mettere in movimento* qualsiasi prodotto artistico, consentendoci di leggere dietro l'apparenza della staticità e dell'oggettualità il ritmo pulsante dell'esperienza. Perché questo avvenga è sufficiente osservare come ogni arte, anche quella figurativa, possieda una dimensione di *processualità*, nella quale si evidenzia il suo carattere di esperienza viva. «L'opera d'arte è in primo luogo genesi, mai se ne può avere l'esperienza soltanto come un prodotto», scrive Paul Klee in *Confessione creatrice*[72]. Il prodotto finito può sempre essere considerato non solo come un risultato, ma anche come una ricerca, come frutto di una serie di tentativi, di abbozzi, di progetti che procedono dallo spunto all'opera, che dunque appare intrinsecamente mobile, come un divenire che non è mai interamente riassorbito nel punto di arrivo. Per tale ragione uno degli approcci più produttivi della critica è proprio quello che fa leva sul processo di creazione piuttosto che sull'esito consolidato, quello che *rimette in movimento* la fissità dell'oggetto compiuto avendo l'occhio rivolto verso la storia della sua produzione. Anche in questo caso è stato un filosofo italiano, Pareyson, a porre al centro dell'estetica il carattere *dinamico* dell'esperienza artistica; e metodi critici come la critica delle varianti in Italia o la critica genetica in Francia hanno sviluppato proprio questo lato processuale dell'opera, mettendo nuovamente al centro della considerazione non la cosa ma l'esperienza della cosa. Questa volta, però, si tratta non dell'esperienza del fruitore o del lettore, ma di quella dello stesso artista.

2. La classificazione tradizionale delle arti

Sulla base di queste osservazioni è possibile cominciare a mettere in questione la tradizionale suddivisione delle arti. Sebbene, come abbiamo appena visto e come torneremo a vedere meglio nel prossimo paragrafo, gli sviluppi dell'arte a partire dal Novecento siano sufficienti da soli per rendere poco affidabile tale

suddivisione, non c'è dubbio che nella considerazione comune l'universo dell'arte appaia ancora organizzato secondo la partizione consueta dell'Arte nelle singole arti, che sono poi di solito identificate nelle cosiddette 'arti maggiori' della tradizione: poesia, pittura, scultura, musica, architettura, con l'aggiunta oggi del cinema. Ma è facile mostrare che queste suddivisioni rappresentano delle approssimazioni grossolane, e che questa articolazione delle arti, che si suppone statica, può essere messa in movimento in molteplici direzioni.

In primo luogo da un punto di vista *storico*: il sistema delle arti maggiori non è affatto quello predominante attraverso le epoche, ma è piuttosto il frutto di un momento storico determinato, che ha il suo culmine nel XVIII secolo, e accenna già a dissolversi verso la fine del secolo seguente. Prima del Settecento, le arti si organizzano secondo dinamiche diverse, e seguendo altre linee di confronto e di tensione. Notoriamente, nell'antichità manca una percezione unitaria delle arti, e manca anche un termine esclusivo per l'arte in senso estetico moderno. Il termine *technè*, come l'*ars* latina, indica una disposizione produttiva retta da regole, e accomuna dunque la produzione artigianale a quella che noi consideriamo artistica. Complice la svalutazione per il lavoro manuale caratteristica delle società schiavistiche, le arti che comportano una componente di lavoro fisico sono nettamente distinte da quelle che si esplicano su di un piano puramente intellettuale. Mentre il poeta può essere visto come un veggente e un vate, e la poesia come un'attività irrazionale (come accade nel dialogo platonico *Ione*), l'artista figurativo, scultore o pittore, è un *bánausos*, un lavoratore manuale. Luciano di Samosata, nel II secolo d.C., scrive che tutti ammirano i grandi scultori, ma nessuno vorrebbe essere scultore lui stesso, mentre un secolo prima Seneca aveva detto che si venerano le immagini degli dèi ma si disprezzano gli artisti che le hanno prodotte.

Non mancano, anche nell'antichità, indizi di una considerazione diversa delle arti figurative, come testimonianza su di un piano teorico la loro riconduzione, assieme alla poesia, all'attività imitativa, alla mimesi, e, su di un piano pratico, la considerazione di cui arrivano a godere pittori e scultori a partire dal V-IV secolo a.C., e che fa sì che molti artisti figurativi vengano riconosciuti e ricordati come individualità autonome (lo attesta, tra l'altro, il libro sulle arti della *Naturalis Historia* di Plinio, nel I secolo d.C.). Ma l'artista resta per l'antichità un artigiano, e la classificazione delle arti rimane orientata su tre nuclei principali, costituiti dalla poesia (vista nel suo rapporto con l'oratoria, confermato dagli intrecci tra Poetica e Retorica), dalla musica (nella quale viene fatta rientrare anche la danza) e dalle arti figurative (pittura, architettura e scultura, quest'ultima a sua volta percepita non come unitaria ma suddivisa per tecniche: scultura in pietra, per fusione, per modellatura). Caratteristicamente, nell'antichità ci sono Muse per singole attività artistiche (la tragedia, la commedia, la danza) ma anche per attività che noi non consideriamo affatto tali, come l'astronomia e la storia.

La stessa mescolanza di attività artistiche si ritrova nella distinzione, presente nella tarda latinità e destinata ad assumere grande importanza nel Medioevo, tra arti liberali e arti meccaniche. Le seconde comprendono, ancora sempre accanto alle attività artigianali, pittura, architettura e scultura, mentre tra le prime si annoverano, accanto a quelle che per noi sono arti, come la poesia e la musica, scienze come l'astronomia e la matematica, o discipline come la dialettica (o filosofia). I trattati sulle arti nel Medioevo sono trattati tecnici, come la *Schedula*

diversarum artium del monaco tedesco Teofilo, e per avere trattati che tematizzino l'aspetto estetico di queste arti dovremo sostanzialmente attendere il Rinascimento (il *Libro dell'arte* di Cennino Cennini è ancora un trattato prevalentemente tecnico).

È infatti tra Quattrocento e Cinquecento, soprattutto in Italia, che si assiste al progressivo distacco dell'artista figurativo dall'artigiano. Pittori, scultori e architetti rifiutano l'inquadramento nelle corporazioni artigianali e rivendicano l'aspetto intellettuale del loro lavoro; non per nulla, accanto ad artisti di estrazione popolare, cominciano ad essercene altri che provengono, come Filippo Brunelleschi, dai ceti più elevati della città. Al termine di questo processo, nel Seicento, l'educazione dell'artista non avverrà più nella bottega, come per gli artigiani, ma in una istituzione specifica e 'nobilitata' come l'Accademia.

Sul piano teorico, questo sforzo di riscatto delle arti figurative si manifesta attraverso il confronto con le altre arti (*in primis* con la poesia), al fine di mostrare la natura intellettualmente nobile di pratiche prima considerate essenzialmente fabbrili. Si tratta del cosiddetto *paragone* delle arti, che occupa tanta parte degli scritti sulle arti, soprattutto nel Cinquecento. Proprio attraverso questo confronto si comincia a formare una sorta di embrione del sistema delle arti che verrà poi stabilito nel Settecento. Un primo esempio significativo (dopo gli accenni di Leon Battista Alberti al carattere 'liberale' della pittura e alla sua primazia nei confronti delle altre arti figurative) è rappresentato dal *Trattato della pittura* di Leonardo, in cui si argomenta il carattere *scientifico* della pittura (così sottolineando la sua natura di esercizio intellettuale, o di *cosa mentale*, secondo l'espressione leonardesca). Leonardo istituisce un confronto tra pittura, musica, poesia e scultura, teso a rivendicare la maggiore capacità descrittiva ed espressiva della pittura rispetto alla poesia, e a subordinare nettamente la scultura come attività faticosa e meccanica. A metà Cinquecento, a Firenze, il *paragone* conoscerà particolare fortuna, attraverso l'inchiesta promossa dal letterato Benedetto Varchi tra scultori e pittori. Ne va del primato relativo tra queste due arti, ma anche sempre del rapporto con la poesia, e l'esito del confronto è determinante, sia nel senso che viene ormai sancita la dignità dell'arte figurativa, non inferiore a quella poetica, sia nel senso che pittura, scultura e architettura vengono ormai riconosciute come *arti sorelle*, tutte e tre fondate sul disegno e di fatto assimilate.

La nozione di arti sorelle può considerarsi estesa, nel corso del Seicento, anche alla poesia e alla musica. In quest'epoca si mettono in rilievo le convergenze e le somiglianze tra le arti, si esalta l'abilità della pittura nel trasporre in immagine contenuti letterari, si celebrano le virtù dell'allegoria e si diffonde l'emblematica, intesa come la capacità di produrre attraverso immagini la rappresentazione di idee. La reazione a questa tendenza giungerà solo in pieno Settecento, qualche anno dopo che Charles Batteux aveva codificato il sistema moderno delle arti nel suo *Le belle arti ricondotte ad un unico principio* (1747) ribadendo la comune origine delle arti dall'imitazione e i legami strettissimi tra pittura e poesia, e sarà affidata al *Laocoonte* di Lessing, pubblicato nel 1767. Partendo da una comparazione tra il gruppo scultoreo che raffigura Laocoonte e i suoi figli soffocati dai serpenti, e la descrizione del medesimo episodio che si può leggere nell'*Eneide* virgiliana, Lessing mirava a stabilire i *limiti* rispettivi delle arti, ossia le diversità tra i mezzi espressivi della poesia e quelli delle arti figurative (scultura e pittura erano da lui ancora sostanzialmente identificate). Nella descrizione

virgiliana, Laocoonte getta grida altissime, mentre il Laocoonte scultoreo evita di spalancare la bocca in un grido, e non perché ciò sarebbe indegno di un eroe, ma semplicemente perché una bocca spalancata in scultura e in pittura sarebbe *brutta*. Infatti altre sono le leggi delle arti figurative, altre quelle dell'arte verbale. Poiché la poesia si serve di segni arbitrari successivi nel tempo, e la pittura di segni naturali compresenti nello spazio, ne segue che i veri oggetti della pittura sono i corpi, e quelli della poesia sono le azioni. La poesia è poco efficace quando tende a descrivere, e la pittura non può rappresentare lo svolgimento se non in maniera indiretta. La descrizione della maga Alcina, persino in un grande poeta come l'Ariosto, si trasforma in un'enumerazione che non ci fa immaginare nulla di determinato, e d'altra parte quando presenta un episodio storico o mitologico il pittore deve per forza scegliere *uno* dei momenti in cui si svolge l'azione (e la sua abilità consiste spesso nello scegliere un momento pregnante, che lasci intravedere gli antecedenti e gli sviluppi della situazione rappresentata).

In questo modo, Lessing istituzionalizzava una distinzione destinata ad avere molta fortuna, quella tra arti spaziali e arti temporali, sulla quale continueranno a basarsi molti sistemi delle arti dell'Ottocento. Ma, accanto a questo criterio di distinzione, ne verranno utilizzati molti altri. In primo luogo, quello della natura sensibile del materiale impiegato dalle singole arti, per cui avremo (per esempio in Friedrich Theodor Vischer) arti della vista, arti dell'udito e arti della sensibilità idealizzata (poesia); in altri casi, quello che distingue tra arti libere e non libere, cioè finalizzate a qualche forma di utilità (architettura, eloquenza); in altri ancora, avremo la combinazione con criteri derivanti dalla collocazione storica delle singole arti, come nel caso di Hegel, che le suddivide in simboliche (arti caratteristiche dell'Oriente pre-greco: architettura), classiche (la scultura greca), romantiche (le arti cristiano-moderne: pittura, musica, poesia).

3. Unità e diversità delle arti

La stessa eterogeneità dei sistemi di classificazione ci mette sulle tracce dei loro limiti. In primo luogo, i sistemi tradizionali incontrano le opere per quello che esse *non* sono, o almeno non sono essenzialmente: degli oggetti o delle cose, appunto. Ma siccome a renderle opere non è il loro essere cosa, bensì la loro capacità di entrare in un'esperienza estetica, è gioco forza che i sistemi non sappiano mai esattamente dove fermarsi nella loro raccolta di oggetti ai quali trovare un posto. Finché hanno a che fare con le arti cosiddette 'maggiori', il problema può essere ignorato, almeno fino a quando i prodotti di queste arti continuano a possedere delle marche esteriori di artisticità che sembrano distinguerli dagli oggetti comuni; ma quando si 'scende' verso quelle che un tempo erano chiamate – con una locuzione che è già un problema – 'arti minori', esso si acutizza. Di solito i sistemi se la cavano ignorandole, ma se cominciano a fare posto ad alcune di esse (nel sistema di Hartmann ci sono la cosmetica e la ginnastica, in quello di Alain ci sono la sartoria, la gioielleria e l'acconciatura) risulta poi difficile capire dove fermarsi e perché. Ancora una volta, l'unico criterio legittimo in assenza di una discriminante di valore (del singolo prodotto, ovviamente, e non dell'arte cui si dice appartenga) sembra essere quello che classifica le attività produttive in genere, cioè le arti 'estetiche' assieme a quelle 'pratiche', come era normale nell'antichità e come del resto accade ancora nei primi tentativi sistematici del Cinque e Seicento (Vincenzo Giustiniani, ad

esempio, scrive di pittura e di musica, ma anche di caccia e di come servire a tavola).

Il criterio dei *sensi* ai quali si dirigerebbero le singole arti non è meno fallace. Anche a prescindere dalle difficoltà che abbiamo incontrato nei primi capitoli circa il ruolo dei sensi nell'esperienza estetica, ecco subito ripresentarsi sotto nuova luce il problema appena segnalato: ci saranno arti del palato, dell'olfatto e del tatto così come ce ne sono della vista e dell'udito? E come classificare quelle arti che non hanno un corrispettivo sensoriale chiaro, per esempio la letteratura? Se, come fanno molti sistemi, la difficoltà si aggira dicendo che qui abbiamo a che fare con un'attività immaginativa piuttosto che sensoriale, tutto l'edificio rischia di franare perché diventa difficile negare che la medesima attività immaginativa è presente anche nelle altre arti, e che non abbiamo bisogno di toccare una scultura per avvertire il senso del volume, della durezza o della levigatezza, così come ci basta vedere una pittura per ricavarne sensazioni che appartengono a sensi diversi dalla vista, come appunto sensazioni tattili o termiche.

Se si pensa di cavarsela attenendosi al puro criterio *tecnico*, cioè distinguendo le arti sulla base delle singole tecniche impiegate, ci si impiglia in difficoltà di diverso ordine ma non meno acute. Anche in questo caso, infatti, non si riesce a capire dove fermarsi. Se a distinguere le arti sono le differenze di tecnica esecutiva, dovremmo ammettere ben presto che le arti sono molte di più di quelle tradizionali. Infatti ogni singola arte è un termine-ombrello che ricopre procedimenti tra loro anche molto lontani. Diciamo pittura, ma ciò può voler dire pittura a tempera o a olio, ad acquerello o a encausto, in acrilico o a smalto, può voler dire pittura su tela o su tavola, a fresco o su rame; il disegno è altra cosa, ma anche qui le varietà si moltiplicano: a carboncino e a sanguigna, a sinopia e a penna; inoltre disegnare su carta è diverso che disegnare su pergamena, e disegnare su un muro non è disegnare con una punta di metallo su di una lastra. La 'tecnica' del romanzo non è quella della novella, quella del dramma non è quella della poesia lirica, e all'interno di questa la tecnica del sonetto non è quella del verso sciolto, quella della canzone non è quella del poema in prosa. Anche in questo caso, gli antichi non avevano tutti i torti quando si rifiutavano di considerare la scultura un'unica arte, e parlavano di arti diverse per il modellatore e colui che scolpisce.

Persino il criterio apparentemente più sofisticato, e senz'altro più fortunato storicamente, quello che distingue arti spaziali e arti temporali, fa acqua da tutte le parti. Non solo, come ci ha ricordato Klee, tutte le arti sono temporali se si guarda al processo della loro produzione, ma esse lo sono anche inevitabilmente dal lato della fruizione. Un dipinto non viene appreso istantaneamente, ma viene 'letto' facendo scorrere lo sguardo (di solito, almeno nella nostra cultura, da sinistra a destra)[73]. Ne consegue che non è affatto vero che una rappresentazione figurativa non possa *raccontare* un avvenimento, così come è opinabile che le arti verbali si trovino a mal partito quando debbono *presentare* qualcosa. Senza dire che il cinema, nato col secolo scorso, si è incaricato di contestare *in re* ogni pretesa di separatezza tra i registri figurativi, verbali e musicali. Ciò nonostante, proprio il cinema è stata una delle arti in cui si è mantenuto più a lungo, nel corso del Novecento, quell'errore discendente dall'impostazione di Lessing che va sotto il nome di *teoria dello specifico di ciascuna arte*. Si tratta dell'idea che ogni arte abbia un raggio espressivo limitato e

suo proprio, e che essa ottenga risultati tanto migliori quanto più si attiene a quelli che sarebbero i suoi limiti espressivi. In nome della teoria dello specifico si è ad esempio ritenuto che il cinema muto fosse il vero cinema, perché rifiutava la commistione col mezzo verbale, o che il bianco e nero fosse superiore al colore, perché più filmico e meno pittorico ecc. Lo stesso criterio è stato applicato ad altre arti, contestando ad esempio la scultura per gruppi o per basso e altorilievo in quanto eccessivamente 'pittorica' o invocando il rigoroso rispetto della bidimensionalità per la pittura 'modernista'.

Ma la teoria dello specifico non regge alla prova dei fatti, perché moltissimi capolavori nascono proprio dalla interrelazione e dalla collaborazione dei diversi mezzi espressivi. L'ossessione per la 'purezza' dei mezzi artistici si svela non come una legge estetica, ma come una scelta programmatica, legittima dunque solo su questo piano. Non a caso, è facile mostrare che le epoche dove domina un orientamento classicista sono anche quelle che prediligono i *genres tranchés*, le delimitazioni rigorose tra le arti, mentre le epoche anticlassiche si fanno un vanto proprio della commistione e della ibridazione dei linguaggi. È una storia che comincia già con il Barocco, con la sua scultura mossa e in chiaroscuro, quindi pittorica, con le sue scenografie complesse, con la sua ricerca di forme poetiche miste (la tragicommedia, il dramma pastorale), e prosegue con il Romanticismo, nemico di tutte le rigide separazioni tra le arti, pronto a sostenere che solo la poesia può intendere la pittura, e a fondere parola e musica. Dopo di allora, si sono alternate, spesso di generazione in generazione, apoteosi della fusione delle arti in un unico prodotto e richiami all'ordine, ovvero alla loro rigida distinzione. Il progetto wagneriano di un'opera d'arte totale, fusione di parola, musica e scena teatrale, in qualche modo rivitalizzato dagli esperimenti di fusione tra i linguaggi artistici portati avanti dalle avanguardie, si è dato il cambio con i progetti di nuovi *Laocoonte*, da Irving Babbitt (*The New Laocoon*, 1910) a Clement Greenberg (*Towards a Newer Laocoon*, 1940) a Galvano della Volpe (*Laocoonte* 1960, in *Critica del gusto*).

Non c'è dubbio, comunque, che il senso complessivo dell'esperienza recente delle arti, dalla fine dell'Ottocento in qua, vada in direzione di una radicale messa in crisi dei tentativi di sistema, della classificazione delle arti, della chiara separazione tra di esse. Il primo duro colpo è venuto dalla nascita e dalla rapida affermazione dei nuovi mezzi espressivi rappresentati dalla fotografia e dal cinema, dei quali molto presto è apparsa chiara l'enorme potenzialità estetica, anche se per molti decenni sono perdurati atteggiamenti di retroguardia miranti a contestare loro lo statuto di artisticità (come fa ancora oggi Roger Scruton nei confronti della fotografia). Ma fotografia e cinema sono stati solo le prime e le più evidenti manifestazioni di una serie continua di utilizzazioni di nuove tecnologie a fini estetici, che non pare affatto destinata a fermarsi: radio e televisione, video e musica elettronica, computer art e internet art, fotografia e cinema digitale. Quanto più crescono le possibilità offerte dalla tecnologia, tanto più si fa chiaro che è amplissimo il ventaglio di strumenti tecnici che possono essere utilizzati a fini espressivi, proprio come pressoché ogni materiale, una volta che siano cadute le preclusioni verso le materie 'non artistiche' perché non nobili, si presta ad essere utilizzato dalle arti tradizionali.

Ma i nuovi media hanno anche la caratteristica, già segnalata, di proporsi sempre come *mixed media*, come veicoli di intermedialità che tolgono subito il

terreno sotto ai piedi di qualsiasi tentativo di salvaguardare la loro 'purezza'. Come già era stato reso chiaro dagli sviluppi del cinema, i nuovi media sono sempre *mezzi misti*, nei quali si andrebbe invano in cerca di un registro univoco: anche i *visual studies* si sono ben presto accorti che non esistono propriamente media visuali, ma che ogni mezzo coinvolge aspetti verbali, iconici, musicali ecc. [74]. Lo stesso predominio del visivo, sul quale si sono spese tante parole, è messo in crisi dalla comunicazione (anche artistica) via computer. Così, le relazioni tra le arti (sempre che si voglia continuare ad usare una categorizzazione tanto imperfetta) si fanno sempre più strette, o per meglio dire i confini fra le varie attività estetiche sfumano, si intrecciano, si moltiplicano su vari piani. Accade anche alle arti più tradizionali. Per esempio, la pittura perde l'ancoraggio caratteristico alla bidimensionalità, aprendo la propria superficie attraverso tagli, buchi, profondità, oppure dilatandola dal lato dello spettatore con l'inserzione di oggetti, la deformazione dei supporti, l'impiego di materiali plastici, le combustioni; la scultura, dal canto suo, oltre ad ampliare enormemente il novero di materiali impiegati, perde persino l'ancoraggio alla fissità e diventa mobile, sia affidandosi a forze esterne sia inserendo al proprio interno meccanismi cinetici. D'altra parte, la progettazione attraverso computer e l'impiego di nuovi materiali rendono possibile all'architettura l'abbandono delle forme geometriche rigide e il recupero di una conformazione semi-organica, che attenua la distanza tra opera architettonica e opera scultorea. La portata spaziale della musica si esprime sia nell'attenzione posta verso la figuratività dello spartito, sia soprattutto nel legame tra la musica e gli spazi in cui è fruita, fino ad arrivare ad esempi come la *Casa-Stretto* di Steven Holl, in cui la struttura dell'edificio mima quella di una musica di Béla Bartók[75]. I limiti tra la dimensione spaziale e quella temporale sono indagati da molte produzioni contemporanee, per esempio nei video di Bill Viola, nei quali, spesso a partire da trasposizioni di immagini pittoriche appartenenti alla tradizione, l'immobilità del dipinto viene *temporalizzata* ma al tempo stesso l'azione che così si crea viene rallentata fin quasi ai limiti della percepibilità. Ed è solo uno dei moltissimi casi in cui, ancora una volta con mezzi differenti, la rappresentazione figurativa tradizionale si apre verso quella dimensione performativa dalla quale abbiamo preso avvio in questo capitolo, e che rimette in movimento le relazioni tra pittura-scultura, teatro, musica e letteratura. Facendo sì che oggi, come è stato detto, sia divenuto paradossalmente più facile dire se qualcosa è arte, piuttosto che indicare *che arte* è. Ma questo non può che riportare in primo piano il primato dell'attività artistica sull'oggetto in cui si condensa, e serve ancora una volta a confermarci che, anche relativamente al problema dell'unità e distinzione delle arti, l'esperienza estetica deve fare aggio sull'opera.

Capitolo undicesimo

1. Etica ed estetica non son tutt'uno

Quando ci siamo interrogati sui rapporti che intercorrono tra esperienza estetica e conoscenza, la nostra risposta è consistita nel negare, in prima istanza, che tra gli scopi essenziali delle opere d'arte ci sia quello di produrre conoscenze *determinate*. Abbiamo cioè osservato che è ben possibile che vi siano opere d'arte che comunicano conoscenze precise, di natura storica, geografica, psicologica, persino scientifica (confesso che gran parte delle mie scarsissime conoscenze di chimica derivano, piuttosto che dagli anni di scuola, dalla lettura del *Sistema periodico* di Primo Levi), ma che questa circostanza non configura in nessun modo una funzione *necessaria* dell'arte. Ci sono moltissime opere, e intere arti, dalle quali con la migliore volontà del mondo non si riuscirebbe a cavare alcuna conoscenza identificabile: parecchie poesie liriche, e tutta l'arte decorativa, nonché la musica puramente strumentale e la danza non narrativa rientrano pienamente in questo quadro. Tuttavia, questa è soltanto una parte della verità rispetto al problema del rapporto tra arte e conoscenza. Infatti, che l'esperienza estetica non abbia tra i suoi scopi essenziali quello di produrre conoscenze determinate non significa che non sia possibile recuperare, su di un altro piano, il rapporto tra estetica e conoscenza. Tale rapporto si costituisce non in vista di conoscenze determinate, quanto piuttosto come un *esercizio delle condizioni della conoscenza*: nell'esperienza estetica noi ci confrontiamo con una sorta di duplicazione dell'esperienza in genere, nella quale noi mettiamo in funzione il nostro apparato cognitivo senza finalizzarlo a risultati concreti, ma proprio, per così dire, per farlo funzionare, per mantenerlo in attività e prepararlo a produrre conoscenze effettive. Questa, come abbiamo notato, è l'inestimabile funzione che la pratica artistica e l'esperienza estetica in genere hanno svolto anche sul piano evolutivo, liberando una capacità di distanziamento dagli scopi immediati che si è tradotta in una formidabile plasticità e produttività cognitiva.

Ora, fatte salve tutte le differenze del caso, sembra che anche relativamente ai rapporti tra esperienza estetica e attività morale, tra arte ed etica, sia possibile una risposta articolata in modo omologo. Tutte le volte che si ascrive all'arte il compito di produrre insegnamenti morali determinati, tutte le volte che si assegna ai suoi scopi essenziali quello del raffinamento etico, quelli che ci si ritrovano tra le mani sono i frutti equivoci dell'indottrinamento morale, i sapori untuosi della predica, i toni grevi dell'edificante. Questo non esclude che dalle opere d'arte si possano ricavare *anche* insegnamenti morali, che *Macbeth* ci ammonisca sui pericoli dell'ambizione, *Re Lear* sull'aspetto ripugnante dell'ingratitude, *Papà Goriot* su quanto di sordido c'è nell'avarizia. Ma, anche nel caso dell'etica, supporre che questi insegnamenti morali su *determinati* aspetti della nostra condotta appartengano necessariamente agli effetti delle opere d'arte significa scontrarsi con due macroscopiche osservazioni in contrario: la prima è che interi ambiti dell'esperienza estetica non sembrano in nessun modo suscettibili di

valutazioni di questo tipo. Si tratta, e *pour cause*, proprio degli stessi settori ai quali non sembra sensato attribuire la capacità di produrre conoscenze determinate, esattamente come la richiesta di contenuti moralmente nobili risulta almeno esteriormente plausibile per le stesse arti alle quali riconosciamo la possibilità di comunicarci conoscenze effettive: la narrativa, il cinema, la fotografia. La seconda è che, una volta imboccata questa strada, tutta la gerarchia dei valori estetici ne verrebbe ribaltata, e una modesta opera intrisa di buoni sentimenti e di lodevoli propositi dovrebbe contare di più di tanti capolavori che non si propongono nessun fine morale, o almeno nessun fine morale esplicito.

Tuttavia, pur tenendo ben distinti i due tipi di giudizio, quello estetico e quello morale, e quindi ammettendo tranquillamente che possono darsi opere eccellenti anche con contenuti morali assenti o addirittura biasimevoli, non si deve perdere di vista che è possibile ricostituire un legame tra i due tipi di giudizio, e dunque un ponte tra i due campi di esperienza, badando bene però a non materializzarlo e a non irrigidirlo, ma a mantenerlo piuttosto sul piano che gli è congeniale e sul quale soltanto recupera piena plausibilità, che è quello di una rispondenza e di una *analogia* (o, in modo ancor più impegnativo, di una *omologia funzionale*) tra i due modi di giudizio, sulla loro natura e sul loro funzionamento. Si tratta, insomma, di notare alcune corrispondenze tra il modo in cui giudichiamo da un punto di vista estetico e quello in cui giudichiamo da un punto di vista morale.

Questo modo di impostare la questione, e questa risposta che, mentre esclude tutte le ristrettezze e le pedanterie che inevitabilmente si producono quando si riducono i rapporti tra estetica e morale ad un'*applicazione* della morale all'arte, non preclude di scorgere dei legami più profondi, ha un precedente essenziale nella tesi di Kant secondo la quale il bello può essere considerato *simbolo* del bene morale. Non è certo l'unico luogo nel quale la *Critica del Giudizio* mette a tema i legami tra sfera estetica e sfera morale. Tra breve richiameremo ancora una volta la nozione di *sublime*, nella quale secondo Kant abbiamo non più un rapporto libero tra immaginazione e intelletto, ma una relazione che coinvolge immaginazione e *ragione*, e anche la *ragione* come sorgente della moralità, almeno nel caso del cosiddetto sublime dinamico (quello che avvertiamo di fronte alle manifestazioni della potenza distruttrice della natura), nel quale l'annullamento delle mie capacità sensibili porta per contrasto ad esaltare la mia struttura di essere morale. Restiamo però, per ora, alla situazione che Kant vuole descrivere attraverso la nozione di *simbolo*. Di che si tratta? Nel sistema kantiano ad ogni concetto deve essere sottoposta un'intuizione, se il concetto vuole acquistare consistenza. Quando il concetto è un concetto empirico, basta un'intuizione come esempio (il cane come esempio della classe dei cani); quando è un concetto puro, una categoria dell'intelletto, è necessario uno schema (per esempio, nel caso della quantità, il numero). Ma per i concetti della ragione (le idee) non si possono dare né esempi né schemi, cioè non può esserci un'intuizione ad essi adeguata; l'intuizione che può essere prodotta, in questo caso, funziona soltanto *analogamente* al modo in cui funzionano esempi e schemi: è un simbolo. Che la bellezza sia simbolo del bene morale, allora, vuol dire appunto che ci sono delle analogie, delle *rispondenze* tra il modo di funzionare dell'esperienza estetica e quello della moralità, così come ci sono delle analogie e delle rispondenze tra il modo in cui emettiamo giudizi estetici e quello in cui emettiamo giudizi morali. «L'osservazione di questa analogia – scrive Kant – è familiare anche al senso

comune; chiamiamo spesso gli oggetti belli della natura o dell'arte con termini che sembrano avere per principio un giudizio morale. Diciamo maestosi e magnifici degli edifici e degli alberi, ridenti e gai i campi; anche i colori li chiamiamo innocenti, modesti, teneri, perché eccitano sensazioni, le quali hanno qualcosa di analogo con la coscienza di uno stato d'animo prodotto da giudizi morali»[76].

Kant elenca una serie di queste corrispondenze, notando sia le analogie sia le differenze tra giudizio estetico e giudizio morale, relativamente all'universalità del principio estetico e di quello etico, al ruolo in essi della libertà, all'assenza di interesse che assume aspetti diversi nell'uno e nell'altro. Piuttosto che soffermarci su queste analogie, che suppongono di porsi all'interno del quadro di riferimento kantiano, vorremmo invece riflettere qui su di una corrispondenza che si può cogliere anche indipendentemente da un quadro teorico determinato. Ci riferiamo al fatto che tanto il giudizio estetico che quello morale vertono sempre su un oggetto o una fattispecie singola, individuata, non generalizzabile. Chiamiamo bello questo particolare dipinto, e non possiamo generalizzare il nostro giudizio affermando la bellezza non di questo preciso dipinto che abbiamo davanti agli occhi, ma per esempio di una classe di dipinti simili. Posso trovare bella questa specifica natura morta, ma se provo ad estendere il mio giudizio facendone un giudizio universale (in senso logico, cioè che si riferisce a tutti gli oggetti di una classe) ottengo qualcosa di inammissibile, cioè, a rigore, di privo di senso, come l'affermazione «tutte le nature morte sono belle». Il giudizio di gusto è sempre un giudizio singolare (ancora una volta in senso logico, nel senso cioè che il soggetto del giudizio è sempre un oggetto singolo). Ecco perché non posso mai decidere sulla bellezza o bruttezza di un oggetto o di un'opera d'arte solo per sentito dire, sulla base per esempio di una descrizione fattami da altri: devo vedere di persona come stanno le cose. Ma anche il giudizio morale, se deve esser un giudizio morale autentico, deve sempre riferirsi alle concrete condizioni in cui l'azione è stata compiuta, e non sopporta le generalizzazioni più di quanto le sopporti il giudizio estetico. Mentire è male, ma mentire in certe circostanze (se si tratta di non offendere la suscettibilità di qualcuno, o di proteggerlo da una minaccia, o ancora di preservarlo da un sapere che potrebbe danneggiarlo) può essere assai più morale che dire la verità. Un'azione che appare riprovevole può essere stata compiuta per motivi soggettivamente nobili, e persino la più nobile delle azioni può avere un movente meschino, l'ambizione, la vanità, il desiderio di ricompensa, e perdere perciò ogni valore. La morale è chiusa nel foro interno e questo la distingue dal diritto o dalla politica, dove giudicare per *classi* di azioni o sulla base delle loro conseguenze è non solo possibile, ma necessario. Di qui la vanità e il carattere profondamente antimorale della casistica, ma anche la natura *giuridica* e non etica di tanti problemi di morale applicata, dalla bioetica alla cosiddetta etica pubblica; e di qui la profonda saggezza dell'avvertimento dantesco:

non creda donna Berta e Ser Martino
per vedere un furare, altro offerere
vederli dentro al consiglio divino

che quel può surgere, e quel può cadere

2. Autonomia ed eteronomia dell'arte

Esperienza estetica ed esperienza morale mostrano dunque più di un punto di contatto. Entrambe sono produttrici di un valore intrinseco, cioè non riconducibile ad altre forme di positività; entrambe sono possibili solo a condizione di una normatività universale, che impone l'affermazione di un valore, ma senza che sia possibile stabilire a priori le forme determinate in cui tale normatività verrà a trovare le proprie manifestazioni: gli ideali e le regole dell'arte, proprio come i dettami esterni della morale, sono soggetti alla più grande variabilità storica, ma esprimono sempre la medesima esigenza di accordo con la legge formale universale che regge ciascun campo. Queste convergenze e analogie tra etica ed estetica, però, possono essere apprezzate veramente solo dopo che tra l'una e l'altra è stato tracciato un sicuro discrimine, cioè solo dopo che la sostanziale *indipendenza* dell'estetica dalla morale è venuta ad affermarsi.

In larga misura, si tratta del processo medesimo che si è effettivamente svolto da un punto di vista storico, ragione per cui le affermazioni dell'identità o convergenza tra estetica e morale che si trovano *dopo* che sia stata sancita la loro separazione di principio assumono un senso molto diverso rispetto a quelle che *precedono* tale separazione. Quando Wittgenstein afferma che «etica ed estetica son tutt'uno»^[77], quando le teorie emotiviste, come quella di Alfred J. Ayer, riducono sostanzialmente l'estetica ad una sottospecie dell'etica, oppure quando alcuni sistemi filosofici dell'Ottocento (come il formalismo di Johann Herbart) ne fanno una parte dell'etica stessa, si tratta di prese di posizione che in qualche modo presuppongono e muovono da una situazione in cui la diversità delle due attività è data per riconosciuta; ben diversa è la situazione che si presenta quando la diversità dei due ambiti è una nozione che deve ancora farsi strada. Il cammino dell'estetica moderna ha coinciso in gran parte con il progressivo separarsi dell'estetica dal campo morale. Nell'antichità, la stessa identificazione dei due concetti come concetti distinti è problematica. Il bello e il bene appaiono strettamente connessi, tanto nella considerazione corrente quanto nella elaborazione filosofica. Il bello di cui ci parlano il *Simposio* e il *Fedro* di Platone è qualcosa che riguarda i costumi e l'*ethos* almeno quanto riguarda i bei corpi e le belle forme. Parallelamente, il giudizio che viene portato sull'arte verte sugli effetti morali e politici della stessa. La condanna platonica colpisce l'arte per le sue manchevolezze ontologiche, ma soprattutto per l'equivocità degli insegnamenti morali che se ne ricavano. I poeti sono esclusi dalla città ideale perché il loro modo di raffigurare gli dèi non è in accordo con i principi di una sana educazione. Nella *Ars poetica* oraziana la poesia deve servire ad ammonire e ad educare il lettore, e questa visione didattica e moralistica della funzione dell'arte dominerà tutto il Medioevo e non comincerà a incrinarsi che con il dibattito letterario del Rinascimento, quando iniziano a farsi strada i primi timidi tentativi di affermare l'indipendenza dell'arte dalla morale attraverso l'ammissione del diritto dell'arte di puntare anche solo al *piacere* dell'ascoltatore.

Il cammino di affrancamento dell'arte da presupposti morali e religiosi è tuttavia lungo, e complesso è il processo attraverso il quale viene a stabilirsi il principio dell'*autonomia dell'arte*. Ad esso concorrono i nuovi o rinnovati concetti con i quali si pensa il fenomeno artistico, e che prendono forma tra Quattrocento e Settecento. Per esempio la nozione di genio e quella di ispirazione, attraverso le quali l'attività artistica viene riconosciuta come non dipendente direttamente dalla volontà dell'artista (si può *voler fare* arte senza riuscirci, e si può fare arte

senza volerlo), e dunque difficilmente assoggettabile ai principi della morale che presuppongono un'azione volontaria. È vero che l'idea della poesia come ispirazione che viene al poeta dall'esterno è già presente nell'antichità, come prova lo *Ione* platonico; tuttavia, in questo caso l'invasamento è un invasamento divino, così come l'idea antica di genio non trapassa in quella moderna che quando il genio cessa di essere concepito come un'esistenza *esterna* all'artista e viene fatto coincidere con una facoltà che egli possiede anche se sulla quale non può esercitare alcun controllo. Oppure il concetto di *gusto*, che, come abbiamo visto, viene a segnalare una capacità di discernimento che non si basa né su regole intellettuali né su regole morali, ma non è neppure riducibile ad una semplice apprensione sensibile. È significativo che molti di questi concetti si trovino ad essere utilizzati tanto sul versante estetico che su quello etico, potendosi parlare di un gusto pratico e di un gusto estetico, di un sentimento morale e di un sentimento estetico ecc.

Il Settecento darà un contributo notevole alla sistematizzazione di questi concetti, e al riconoscimento dell'autonomia della sfera estetica. Ma autonomia non significa negazione degli effetti pratici dell'arte, o delle relazioni che l'arte intesse con le altre attività, e quindi anche con la morale e la politica. Autonomia significa che il giudizio estetico non può, in ultima analisi, essere ridotto ad un giudizio di altro ordine, e deve poggiare su di un principio proprio, fermo restando che le manifestazioni artistiche non risultano mai altrettanto pure, e sono sempre suscettibili di considerazioni provenienti da diversi campi. Nell'autonomia è in gioco la pensabilità e la riconoscibilità dell'arte, non il suo fattuale, empirico isolamento dalle altre attività. Lungo l'Ottocento, sarà caratteristica proprio l'oscillazione tra i due poli estremizzati di una totale insignificanza pratica dell'arte e, al contrario, di un suo pieno coinvolgimento nelle battaglie ideologiche e politiche. Sul primo versante troviamo la dottrina dell'*art pour l'art*, da Théophile Gautier a Charles Baudelaire a Gustave Flaubert, dottrina che non si intende se non nel suo carattere di *reazione* all'arte socialmente impegnata, all'arte di propaganda e di denuncia politica; sull'altro l'arte naturalistica, l'arte di significato sociale e di impegno ideologico.

Ma entrambe queste posizioni sono distinte dal pensiero dell'autonomia dell'arte correttamente inteso, così come è sbagliato considerare l'estetismo di fine Ottocento come una variante o peggio un inveramento del principio dell'autonomia. L'estetismo, nelle sue varie forme storiche e nella sua veste teorica, non è affatto una teoria della *distinzione* dell'arte dalla morale e dalla conoscenza; al contrario, l'esteta vuole far debordare l'arte al di fuori dei suoi confini, vuole risolvere nell'arte la moralità e il sapere. L'arte diventa per l'esteta un'attività che è sovraordinata a tutte le altre, che assimila e fagocita, mentre il pensiero dell'autonomia salvaguarda i diritti delle altre forme almeno quanto quelli dell'arte. L'esteta, per di più, concepisce l'arte come un piacere sensuale, diretto, da consumarsi come un buon cibo o una buona bevanda, e così rende lo stesso primato dell'arte un primato evanescente, fondato sul vuoto. In questo l'estetismo si rivela esattamente agli antipodi del progetto romantico, che invece puntava ad un superamento dell'autonomia facendo dell'arte un'attività superiore, capace di rifondere al suo interno morale e conoscenza.

Il Novecento, con la nascita delle avanguardie, presenta una situazione ancora diversa, e in un certo senso più complessa. Le avanguardie, infatti, per un verso

sembrerebbero segnare il trionfo di un movimento di espansione dell'arte verso la società e verso la vita. L'arte vuole contare praticamente, vuole farsi principio attivo della storia, vuole diventare soggetto del mutamento politico. Le convergenze tra i movimenti di avanguardia e gli orientamenti rivoluzionari stanno a dimostrare questa vocazione eteronoma dell'avanguardia. Ma, e questo cambia completamente il senso dell'*impegno* avanguardistico, i grandi episodi dell'avanguardia storica puntano a questi effetti proprio attraverso una strenua, radicale difesa dell'*autonomia* del gesto artistico, della sua totale autosufficienza e chiusura in sé. Nonostante rivendichi il ruolo trainante dell'arte nella società, l'avanguardia è una potente riaffermazione del principio dell'indipendenza dell'arte, della sua splendida e inscalfibile capacità di creare un mondo per se stesso. E accanto alla vicenda artistica delle avanguardie, la prima metà del Novecento mette in scena una coerente e radicale teorizzazione dell'autonomia, dall'estetica crociana al formalismo russo, da Bell a Beardsley, fino alla perentoria riaffermazione della chiusura in se stessa dell'arte operata dal *New Criticism* americano e poi dalle correnti formaliste e strutturaliste degli anni Sessanta e Settanta. Non a caso, la *Teoria estetica* di Adorno, apparsa postuma nel 1970, può essere considerata, *al tempo stesso*, il canto del cigno delle avanguardie novecentesche e l'ultima grande estetica dell'autonomia dell'arte.

3. «Ethical Criticism»

In anni a noi più recenti, tuttavia, la separazione tra estetica e morale è stata revocata in dubbio da molte prospettive differenti. 'Etica' è una parola che si è sentita risuonare sempre più spesso nei discorsi sulle arti: mentre si invocava con sempre maggiore frequenza un'arte che facesse proprio un impegno morale sulla realtà, un'arte consacrata alla ricerca di valori primariamente estetici è stata sempre più considerata una riprovevole evasione, o una resa incondizionata alle esigenze della società dello spettacolo. L'*engagement* morale è stato assunto in una grande quantità di casi come segno distintivo della 'grande' arte, in opposizione all'arte di massa, votata all'intrattenimento e capace solo di assicurare un divertimento considerato colpevole chiusura di fronte ai problemi del mondo. Ciò ha fatto sì che la separazione, quantomeno in linea di principio, tra valore estetico e contenuto morale venisse considerata sempre di più un dogma inaridito della vecchia estetica, bisognoso di essere soppiantato da una visione che sottolineasse invece i legami strettissimi tra i due. Non è insolito che teorici dell'estetica e critici letterari proclamino oggi che i loro interessi sono in prima istanza di natura etica, e liquidino l'estetica come uno sguardo che rinuncia a prender posizione sulle questioni che ci stanno veramente a cuore.

Come abbiamo appena detto, si tratta di tendenze composite, difficilmente riconducibili ad un'unica prospettiva (se si esclude appunto l'orientamento a privilegiare l'etica sull'estetica), e che presentano gradi molto diversi di plausibilità. Si inserisce in questo quadro l'interesse via via crescente che filosofi morali, scienziati politici e studiosi del comportamento hanno rivolto alle opere d'arte (*in primis*, come è ovvio, al romanzo e al cinema) come fonte di alimento e di orientamento per il dibattito morale. In questa prospettiva, le opere d'arte diventano dei documenti di psicologia morale, in quanto forniscono descrizioni attendibili e penetranti degli stati che accompagnano le nostre scelte e le nostre decisioni. Qui non c'è nulla da contestare, sulla base degli orientamenti che

abbiamo delineato in questo libro. Se l'attività estetica non è un'esperienza *sui generis*, ma una diversa organizzazione e finalizzazione dell'esperienza in genere, non ci stupiremo di trovare illustrati nell'arte momenti essenziali della nostra esistenza. Anzi l'arte ha l'inestimabile vantaggio, rispetto a una descrizione scientifica (da psicologo morale, ad esempio), di offrire una visione *dall'interno* della genesi dei nostri stati d'animo e dei nostri sentimenti. Se a studiare come nasce e come diventa insostenibile il senso di colpa è uno psicologo che si chiama Dostoevskij, o se ad insegnarci come si genera e come riconosciamo un nuovo amore è Proust, è evidente che godremo di un *insight* imparagonabile a quello che potrebbe offrirci un qualsiasi studioso dei nostri processi emotivi. Martha Nussbaum ha mostrato in modo eccellente, con riferimento proprio a Proust, ma anche ad Henry James e ai tragediografi greci, quanto la letteratura può contribuire alla nostra educazione morale. Con ciò, però, non si attua alcuna confusione tra estetica ed etica: si assume l'opera letteraria, o cinematografica, come fonte di conoscenze morali, in modo analogo a quanto facciamo, per esempio, quando assumiamo i poemi omerici come testimonianze antropologiche o storiche. Letteratura (o cinema narrativo) come filosofia morale.

Lievemente diverso, ma ancora molto simile, è l'atteggiamento di chi considera centrale nell'opera d'arte l'attenzione portata ai sentimenti e alle emozioni. Se infatti ci si limita ad osservare che le arti narrative offrono spesso (anche se non necessariamente) descrizioni assai precise e circostanziate della nostra vita affettiva, non ci troviamo di fronte a qualcosa di molto diverso dal caso precedente. Tuttavia, in molte circostanze questa considerazione trapassa, sia consapevolmente sia inconsapevolmente, nell'affermazione molto più impegnativa secondo la quale il compito o la natura dell'esperienza estetica sarebbero quelli di *descrivere* o (asserzione ancora più forte) *far provare* determinate emozioni al fruitore. Nell'esperienza estetica, in questo caso, si isola la componente emotiva e soprattutto si sorvola sul fatto che l'esperienza estetica non ha come fine quello di far provare emozioni, cosa che può essere assicurata anche attraverso mezzi diversi dall'arte.

Il passo decisivo, comunque, viene compiuto da quegli orientamenti che rivendicano la *necessità* di un giudizio di ordine morale affinché si possa produrre un valore estetico. Siamo di fronte all'assunto distinguente del cosiddetto *ethical criticism*, un orientamento che si è diffuso nei paesi anglofoni a partire dagli anni Ottanta (uno dei primi documenti importanti di questa *vague* è rappresentato dal volume di Wayne Booth *The Company We Keep*, col sottotitolo *An Ethics of Fiction*, apparso nel 1988), e che da allora ha preso sempre più piede. Agisce in questi indirizzi un'evidente reazione contro le inclinazioni formaliste dominanti nella prima metà del secolo, ma ancora centrali nell'età dello strutturalismo, che propugnava un'immagine 'fredda' e 'tecnica' di approccio alla letteratura. La reazione, tuttavia, va troppo oltre. Se in America l'etica in questione è troppo spesso soltanto una variante del *politically correct*, dunque un miscuglio di buone intenzioni e conformismo accademico, in Europa sono stati proprio i formalisti della prima ora, come Tzvetan Todorov in Francia o Cesare Segre da noi, a trasformarsi in zelanti paladini di una letteratura moralmente accettabile. Dimenticando che la letteratura e l'arte che in passato hanno voluto essere *edificanti* sono state per lo più cattiva arte e cattiva letteratura, e che *c'est avec les bons sentiments qu'on fait la mauvaise littérature*, ci si è spinti ad affermare che

«sarebbe inaccettabile che l'opera letteraria non sia ispirata da buoni sentimenti, o, peggio, esibisca sentimenti cattivi»[78], e ad illudersi che la letteratura possa riacquistare quel ruolo eminente che ha ricoperto fino a qualche decennio fa proprio trasformandosi in mezzo di educazione ed edificazione morale. Come se non sapessimo che una delle forze che hanno sempre animato l'arte è stato il suo rifiuto a chiudersi negli schemi, la sua carica di libertà, innovatività, persino eversione, la sua resistenza a ciò che è ovvio, accettato, condiviso per abbracciare ciò che è spiazzante, disturbante, in una parola: vivo. Un'arte conciliante, fatta di buoni propositi e di belle parole, è un'arte che viene dalla superficie, che rifiuta di farsi interprete delle pulsioni profonde, dei motivi veramente essenziali del nostro agire.

La controparte più strettamente teorica di questo *tournant éthique* dell'estetica contemporanea è rappresentata dalle lunghe discussioni svoltesi in ambito analitico sul tema del ruolo dei presupposti etici nel giudizio estetico. Qui molte energie sono state spese per fissare, e sostenere, differenti soluzioni al problema che si distribuiscono tra i poli estremi dell'autonomismo completo e del moralismo integrale. Questi due opposti raramente vengono fatti propri nel dibattito contemporaneo, tant'è vero che per illustrarli di solito si ricorre ad autori del passato, chiamando in causa Wilde («non esistono libri morali e immorali. I libri sono scritti bene o scritti male, e questo è tutto»[79]) per l'uno e Tolstoj (che in *Che cos'è l'arte* fa dipendere invariabilmente il valore estetico dalla moralità di un'opera) per la posizione moralistica. Ma tra i due estremi ci si è sbizzarriti a trovare molte varianti intermedie, dall'«estetismo moderato» di James Anderson e Jeffrey Dean (secondo i quali il carattere morale di un'opera influenza il suo valore estetico solo in modo indiretto, e solo in quanto si traduce in aspetti valutabili esteticamente) al moralismo moderato fatto proprio da Noël Carroll, secondo il quale un difetto morale può (ma non deve necessariamente) valere come un difetto estetico quando giunge a condizionare l'effetto e le risposte che l'opera è chiamata a produrre. Si tratta di soluzioni di apparente buon senso, che però tendono ad occultare quanto spesso siano proprio i tratti dissonanti, urtanti, sconvolgenti di un'opera quelli che più ci spingono ad apprezzarla esteticamente. Temiamo fortemente che passati alla trafilata di queste giudiziose teorie autori come Jean Genet o Philip Roth, per non dire Luis-Ferdinand Céline o Ezra Pound, diverrebbero scrittori da evitare. O forse addirittura da censurare.

Uscendo dall'ambito puramente teorico, l'impulso a tenere conto delle valenze etiche dell'opera d'arte è venuto anche da una generalizzata reazione agli eccessi ludici del postmodernismo. Contro un'arte vista come gioco libero con le forme ereditate dal passato, intrattenimento, abbellimento ornamentale dell'esistente, si è cercato di recuperare l'impegno per la trasformazione della realtà, o almeno quello per l'ostinata testimonianza sui suoi aspetti più inaccettabili e inumani. Un titolo come «Less Aesthetics, more Ethics», del quale si è fregiata la Biennale veneziana di architettura del 2000, può valere come consistente indizio di queste tendenze. Le quali però manifestano al loro interno un duplice orientamento. Da un lato, viene riproposta un'arte impegnata nella lotta contro le ingiustizie del presente, un'arte di denuncia che mira alla ricostituzione di una comunità sociale attorno alla riprovazione condivisa per episodi di sfruttamento, discriminazione o repressione. Dall'altro, una parte consistente dell'arte contemporanea, e soprattutto della riflessione filosofica che l'ha accompagnata e promossa, ha

assegnato all'arte un ruolo di testimonianza sulla grande tragedia del Novecento, lo sterminio nazista degli ebrei. Nel primo caso, ci troviamo spesso di fronte ad un'arte di mera documentazione, poco più di un reportage o un servizio giornalistico, che rischia di negare ogni specificità ed efficacia alla produzione artistica. Nel secondo caso, si è assistito ad una complessa riflessione che, a partire dalla riattualizzazione, operata da Jean-François Lyotard, della nozione kantiana di *sublime* (che diverrebbe la chiave dell'arte contemporanea proprio in quanto indica nell'impossibilità della rappresentazione attraverso il sensibile e nel transito dall'estetica all'etica il senso stesso della produzione artistica odierna), ha messo a tema l'irrepresentabilità dell'annullamento totale dell'umanità dell'uomo. Al di là delle notevoli differenze tra i due orientamenti, entrambi si caratterizzano perché quel che viene presentato come problema *etico* è in realtà vissuto come un problema *politico*. Come ha segnalato Jacques Rancière[80], dunque, bisognerebbe in primo luogo riflettere sul significato di questa assimilazione di etica e politica; solo allora, forse, diventerebbe chiaro che la questione della rappresentabilità dello sterminio (che su di un piano puramente estetico non riesce ad argomentarsi, in quanto l'arte si è sempre confrontata, almeno a partire dalla tragedia greca, *anche* con la rappresentazione dell'assoluta mancanza di senso della sofferenza) si radica nella visione *politica* che vede nella riduzione alla nuda vita e nel genocidio lo stato di eccezione che realizzerebbe le dinamiche stesse che governano la modernità. Un pensiero che, per quanto spesso ripreso dalla riflessione biopolitica contemporanea, non cessa di apparire inaccettabile, non solo e non tanto per la terribile semplificazione cui sottopone le forme politiche dell'Occidente, ma perché finisce per *togliere* proprio il senso della incomparabile tragicità della Shoah da cui pure, apparentemente, prende le mosse.

Capitolo dodicesimo

1. Progettare o comprendere

Se leggendo il capitolo precedente avete avuto l'impressione che il piano stesso del discorso fin qui seguito sia mutato, ebbene si tratta di un'impressione più che giustificata. Infatti, l'opposizione tra chi caldeggia un'arte che si impegni sul piano morale (che poi, come abbiamo visto, il più delle volte è in realtà un'arte impegnata politicamente) e chi invece teme che così facendo si tolga all'arte la sua forza più grande, che è quella di essere imprevedibile e non quella di essere edificante per le buone cause, non è un'opposizione teorica, o almeno non è in primo luogo un'opposizione teorica: è un'opposizione *pratica*, che riguarda ciò che si dovrebbe fare, non ciò che si fa. Non è tanto o soltanto una questione da dirimere argomentando, quanto una diversità di orientamenti e di scelte. Con ciò però può legittimamente parere che ci siamo allontanati parecchio dal modo in cui, nei capitoli precedenti, abbiamo affrontato l'estetica. Infatti, fino ad ora avevamo considerato la nostra disciplina come un piano di riflessione metodica sulla natura, l'origine, le forme dell'esperienza estetica, e sulle relazioni di quest'ultima con altri tipi di attività, e non come un sapere orientato pragmaticamente, rivolto a sostenere questo o quel tipo di produzione artistica. L'estetica ci è apparsa essenzialmente come una *metateoria*, come una riflessione di secondo livello su fenomeni quali l'esperienza o il giudizio estetico, volta a *comprenderli*, non ad influenzerli. Comprensione, non progetto.

Si tratta di una distinzione di principio per molti versi sensata. Se prendiamo in considerazione l'estetica di Kant o quella prodotta nell'ambito della filosofia analitica, capiamo subito che cosa vuol dire riflettere sull'arte e sull'esperienza estetica senza intenti di orientamento operativo, senza caldeggiare questa o quella scelta formale. Per queste ultime ci sono altri piani di riflessione, i programmi degli artisti, le parole d'ordine dei movimenti, gli orientamenti di gusto dei critici. L'estetica, si è detto tante volte, si muove su di un piano speculativo, non direttamente operativo; non asseconda determinati orientamenti, ma si pone nei confronti di tutti i programmi d'arte concreti in una relazione di equidistanza. Non dice come si deve fare arte, ma cosa significa il fatto che la si faccia. In questa prospettiva, abbiamo tre ordini di considerazione dei fatti artistici: una teoria estetica generale, che prescinde dalle singolarità che si presentano nelle diverse arti; una teoria delle singole arti (teoria della letteratura, della pittura, della musica ecc.), e una riflessione operativa che mira ad indirizzare concretamente la produzione artistica. La critica, infine, pur essendo rivolta in particolare all'analisi e alla valutazione delle singole opere d'arte, si intreccia evidentemente con gli altri piani del discorso, e in specie con il terzo, la riflessione operativa, alla quale spesso collabora direttamente.

Proprio per esprimere la differenza tra un piano della comprensione e un piano della progettualità, si è usata, in particolare in ambito italiano, la distinzione tra *estetica* e *poetica*. Il termine 'poetica', in questa accezione, non sta ad indicare,

come invece accade per lo più con gli equivalenti stranieri 'poetics', 'Poetik', 'poétique', la ricerca delle leggi, delle regole e dei caratteri della composizione letteraria. Esso indica invece la riflessione che chi è direttamente impegnato nella produzione artistica (quindi, in primo luogo, l'artista stesso) compie sulla propria attività, elaborando progetti, enunciando norme, delineando ideali. Poetica nel primo senso, per antonomasia, è la *Poetica* di Aristotele, ma anche quella tardo-seicentesca di Boileau, e a questo tipo di poetica si riferisce l'uso del termine che incontriamo ancora, nella contemporaneità, in ambito strutturalistico, come nel titolo del saggio famoso di Jakobson *Linguistica e poetica*, o nella denominazione della stessa rivista francese «Poétique». Si noti che, in questa accezione, il termine moderno corrispondente dovrebbe essere 'teoria della letteratura' o 'teoria della poesia', in analogia con quanto avviene per le altre arti. L'assenza di denominazioni parallele a questo senso del termine poetica per la pittura, l'architettura, la musica, si deve al fatto che solo la riflessione teorica sull'arte verbale si è costituita, fin dall'antichità, in una relativa autonomia, che anzi ha per lungo tempo preceduto la fondazione dell'estetica stessa come disciplina a sé stante. Resta fermo, comunque, il dato principale: quando parliamo di 'poetica' in questo primo senso intendiamo qualcosa di molto diverso da quel che intendiamo quando parliamo della poetica di Manzoni, o di quella di d'Annunzio, o quando diciamo che il *Manifesto del Futurismo* contiene in nuce la poetica marinettiana, o la *Poetica musicale* quella di Igor Stravinskij. Intesa così, la poetica si pone in un rapporto oppositivo con l'estetica, dalla quale si differenzia per il fatto di mirare non a comprendere il fenomeno artistico, ma piuttosto a indirizzarlo.

La tensione tra la poetica in questa seconda accezione e l'estetica è tematizzata ampiamente nel capitolo conclusivo di *Estetica. Teoria della formatività* di Pareyson, e ha costituito il lievito della riflessione di Luciano Anceschi, che non si è limitato ad elaborare sul piano concettuale la nozione di poetica, ma ha anche dedicato molti studi specifici alle poetiche di singoli artisti e periodi storici (*Le poetiche del Novecento in Italia*, *Le poetiche del Barocco letterario in Europa*). Proprio Anceschi ha in qualche modo formalizzato il rapporto tra estetica teorica e poetiche progettuali presentando le poetiche come muoventisi su di un piano pragmatico, e l'estetica come *orizzonte di integrazione* delle poetiche, cioè come quel luogo teorico nel quale, abbandonando l'intento di indirizzare le decisioni pratiche degli artisti, si supera l'aspetto dogmatico di ogni progetto operativo e si persegue una finalità di pura comprensione. Questa soluzione, che come si vede è molto simile a quella che abbiamo accennato in apertura di paragrafo, per quanto valida su di un piano di principio, si può rivelare però troppo ottimistica su quello concreto. Si ha un bel sostenere che altro è la comprensione, altro il progetto, che il piano delle scelte non è il piano delle idee, che l'estetica teorica si deve tenere lontana dalle prese di posizione programmatiche. Troppo spesso l'estetica si mostra ben distante da questo ideale un po' asettico, tutt'altro che restia a impegnarsi concretamente. La contiguità fra estetica teorica e poetica pratica si ripresenta continuamente, per quanti sforzi si facciano di mantenere distinti i percorsi, i compiti e le competenze.

Basti pensare a quante volte le attività del teorico e quelle del critico si sono sovrapposte e mescolate. Perfino in Anceschi i due piani sono tutt'altro che distinti, ed è ben difficile dire dove finisca il propagandista militante e cominci il filosofo comprendente. Ma, assai prima di lui, molti teorici dell'estetica sono stati

impegnati nella concreta attività critica, da Lessing con le sue battaglie per conciliare aristotelismo e teatro tedesco, a Croce e la sua critica letteraria antimodernista, da Lukács teorico del realismo e alfiere di un'estetica marxista ad Adorno impegnato a sostenere Schönberg contro Stravinskij, Mahler contro Wagner. Persino l'estetica analitica, con tutte le sue preoccupazioni di integrità e con la sua oggettiva distanza dalle concrete pratiche artistiche non saprebbe ergersi a campione di purezza e ha più volte mostrato un *penchant* per certe tendenze del contemporaneo (per esempio per il *ready made*). I portati di un 'gusto' specifico sono rintracciabili in molte estetiche che pure dovrebbero essere orientate in primo luogo alla comprensione. Non è difficile scoprire in Kant le tracce di un gusto neoclassico relativamente povero, che privilegia il disegno sul colore e la linearità sull'attrattiva; Hegel non fa nulla per nascondere la propria insofferenza nei confronti dei poeti e degli artisti del Romanticismo suoi contemporanei, e persino dell'estetica di Dewey ci si può chiedere se sarebbe stata la stessa senza la familiarità del suo autore con la collezione della *Barnes Foundation*: certo Cézanne e Matisse armonizzano con la sua estetica assai meglio di Kokoschka o Schiele.

Con tutta evidenza, però, impostare così la questione è riduttivo. Non si tratta tanto di notare come le scelte concrete di gusto o di schieramento penetrino anche nella cittadella della teoria estetica, e come la comprensione estetica possa essere influenzata da preferenze particolari dei singoli filosofi. Se così fosse, non ci sarebbe nulla di strano e la distinzione di principio tra comprensione e progetto non ne sarebbe toccata. Quello che interessa è il fatto che la mescolanza tra i due piani appare caratteristica di un'epoca storica, quella che va grosso modo dalla fine del Settecento alla prima metà del Novecento. È in questo periodo, in particolare, che le estetiche teoriche diventano anche delle prese di posizione sull'arte da fare, che lo sforzo di comprendere sembra indisciungibile da quello di orientare il corso dell'arte. Il Settecento è in larga parte immune da questa sovrapposizione di piani, che inizia, si può ben dire, con il Romanticismo. E proprio a partire dal Romanticismo la volontà di indicare la strada che l'arte dovrebbe percorrere implica anche che venga delineata quella che l'arte ha percorso, e insomma che l'estetica si pronunzi sul passato e sul futuro dell'arte.

A partire dal Romanticismo l'estetica si configura non solo, prevalentemente, come una filosofia dell'arte, ma più determinatamente come una *filosofia della storia* che ha per oggetto lo sviluppo delle forme artistiche, cioè come una filosofia della storia dell'arte nel duplice senso che questa espressione può assumere: una riflessione filosofica sul corso storico delle arti, visto come svolgentesi sulla base di alcune leggi generali (una *filosofia della storia* dell'arte) e come una metodologia dell'indagine storica sulle arti (una *filosofia della storia dell'arte*). Ai quattro modi fondamentali di intendere l'estetica che abbiamo visto fin qui (come teoria della percezione, come filosofia dell'arte, come teoria della bellezza, e quello che ha fatto da guida a questo libro, dell'estetica come filosofia dell'esperienza) ne possiamo affiancare un altro, quello dell'estetica come filosofia della storia dell'arte, e possiamo esaminare brevemente le due grandi narrazioni alle quali esso ha messo capo.

2. Due grandi racconti

A far tempo dal Romanticismo, si può dire infatti che l'estetica è stata attraversata da due grandi racconti, ciascuno dei quali ha inteso fornire una sorta di filo rosso

per orientarsi nel cammino delle arti, e per leggerne il senso. Si tratta di due teorie apparentemente antitetiche, in realtà speculari. Possiamo chiamare la prima, che è strettamente legata a quella che Schaeffer ha individuato sotto il nome di teoria speculativa dell'arte[81], come *teoria del primato dell'arte*, la seconda con quello di teoria della *fine* o della *morte* dell'arte.

La teoria che assegna un primato (teorico, ma anche, come vedremo, storico e pratico) all'arte è uno dei capisaldi del Romanticismo. Mentre l'estetica settecentesca, specie nella sua versione baumgarteniana, aveva inteso riscattare l'estetica individuando in essa una forma di conoscenza *inferiore* alla conoscenza logica, ma ugualmente necessaria, i romantici rivendicano per l'arte uno statuto eccezionale. L'arte per loro non è solo conoscenza, ma un tipo di conoscenza capace di accedere a forme e contenuti che restano preclusi al conoscere delle scienze, e anche della filosofia. L'arte non è più legata alla conoscenza sensibile, all'intuizione tramite i sensi, ma viene anzi considerata capace di attingere immediatamente i più alti contenuti intellettuali, mediante quella facoltà, l'intuizione intellettuale, che Kant aveva escluso rientrasse nella nostra dotazione conoscitiva. L'arte, dunque, diventa tramite di una conoscenza più profonda e più sicura, e presenta rispetto alla filosofia un duplice vantaggio, in quanto da un lato consente di *rappresentare* quel che la filosofia può soltanto pensare, dall'altro offre una via d'accesso al sapere che è percorribile da tutti gli uomini, mentre la filosofia è riservata a pochi.

In questo senso Schelling presenta l'arte, nel suo *Sistema dell'idealismo trascendentale* (1800), come «unico vero ed eterno organo e documento della filosofia», rovesciando in un certo senso una subordinazione dell'arte alla filosofia che durava per lo meno dai tempi di Platone, e dando voce ad un convincimento che attraversa tutta la teoria romantica delle arti. L'arte è via d'accesso all'assoluto, a un sapere non limitato, al segreto delle cose. Mette direttamente in rapporto con la verità. La separazione tra poeta e pensatore deve essere superata, proclamano i teorici del Romanticismo tedesco, Friedrich Schlegel e Novalis, ma anche in Inghilterra Percy Bysshe Shelley non è da meno, e vede nell'arte «al contempo il centro e la circonferenza della conoscenza»[82].

Tutto ciò ha anche, fin dall'inizio, un significato sul piano della storia. L'arte è proiettata nel futuro, è la chiave con la quale si dischiuderà un'epoca nuova. Il Romanticismo elabora, per la prima volta, una teoria complessiva dello sviluppo delle arti, indicando nel classico e nell'antico non più il valore supremo e atemporale, ma solo una polarità storica alla quale va affiancata l'arte moderna, post-classica, che ha principi, valori e metri di giudizio del tutto propri e irriducibili a quelli dell'antico. Ma questa storia filosofica dell'arte ha in un certo senso il suo baricentro nel futuro, perché la piena realizzazione dell'arte deve ancora avvenire, e il suo sviluppo viene visto come una forza progressiva destinata a superare le barriere tra le varie attività. Il Romanticismo nasce appunto attorno al progetto e alla profezia di una società estetica del futuro, una società nella quale tutte le scienze verranno riassunte nell'unica espressione poetica, e nella quale l'estetica farà valere la sua azione anche in campo politico.

Si vede bene, da qui, quanto indebitate con il Romanticismo siano quelle filosofie della storia che nel Novecento hanno messo l'accento sul potenziale rivoluzionario, e rivoluzionario perché utopico, dell'arte. Lo *Spirito dell'utopia* di Ernst Bloch non è solo pieno di riferimenti ed esempi artistici, ma assegna all'arte

una sorta di primato metodico nella prefigurazione di una società libera e senza sfruttamento, e il sogno di una società estetica verrà ripreso alla lettera da Herbert Marcuse, che ne farà la base per le proprie teorie, tanto fortunate quanto ingenui, sul rinnovamento della società. Ma l'eco del Romanticismo, e assieme la volontà di indicare all'arte anche il cammino futuro che essa dovrà percorrere, non sono soltanto appannaggio delle riprese romantiche in chiave dichiaratamente utopica, e sono rinvenibili anche in autori meno legati alla tradizione romantica, per esempio Nietzsche e Heidegger.

Nel Nietzsche della *Nascita della tragedia* (1872) l'arte come attività metafisica suprema e come compito più alto per l'uomo non serve solo da guida per l'interpretazione della grande arte del passato, ma individua ancora un compito del tutto attuale, quello della rinascita dello spirito dionisiaco che è annunciata dal «demone sorgente da inesauribili abissi» che muove lo sviluppo della grande musica tedesca e annuncia la nascita di una nuova era tragica. Come la filosofia da Kant a Schopenhauer ha dimostrato i limiti della scienza, così la nuova musica addita una diversa forma di esistenza, opposta all'intellettualismo di una cultura alessandrina e capace di schiudere nuovamente le profondità della visione tragica della vita. E ancora per il tardo Nietzsche, quello dei frammenti che dovevano confluire nella *Volontà di potenza*, l'arte è il *contromovimento* che si oppone alla *décadence*, alla morale, alla religione e alla filosofia correnti, è il grande stimolante della vita, che produce perfezione e pienezza, ed è espressione di una forza traboccante, che contrasta il pessimismo dominante nella civiltà contemporanea e fa valere la sua capacità affermativa, trasformatrice e redentrice. In Heidegger, e in particolare nell'*Origine dell'opera d'arte*, è ancora il nesso di arte e verità a guidare il discorso: l'arte è una delle forme in cui si dà accesso alla verità, nell'opera d'arte accade l'apertura dell'ente nel suo essere, il farsi evento della verità. Ma con ciò all'arte viene riconosciuta, ancora romanticamente, una funzione ben più alta di quella che compete ad altre forme di conoscenza. La verità 'accade' infatti solo in poche forme essenziali, e di esse fanno bensì parte la filosofia e l'arte, e persino l'atto di fondazione di uno Stato, ma non, per esempio, la scienza. E questo non riguarda solo l'arte del passato, ma configura un ruolo che continua a competere all'arte. Da questo punto di vista, persino la versione assai 'morbida' e urbana dell'heideggerismo proposta da Gadamer continua a riconoscere all'arte un ruolo di eccezione: l'arte, in quanto sapere extra-metodico, seguita ad offrire un accesso alla verità più potente e originario del sapere scientifico.

La dottrina della morte dell'arte racconta una storia molto diversa. Qui l'arte non dischiude più le porte del futuro, non addita il cammino da seguire, non rivendica un ruolo di superiorità nei confronti delle altre forme di sapere. Al contrario, il senso della parabola che essa percorre è il processo di progressivo depotenziamento dell'arte, la perdita di centralità che viene a subire nel corso storico. La formulazione più netta e influente della tesi della fine dell'arte è quella che troviamo dell'estetica di Hegel (1821-1829), che non per nulla è anche una grande filosofia della storia dell'arte, scandita dal passaggio attraverso le tre grandi forme dell'arte simbolica orientale, di quella classica greca e di quella cristiano-romantica dell'Occidente. Nella veduta di Hegel l'arte ha avuto una funzione storica fondamentale, che è stata quella di aver portato a espressione i supremi contenuti di ogni cultura storica, e in special modo di aver dato forma

alla fede religiosa dei popoli. Il nesso tra arte e religione ha segnato tutto il grande passato dell'arte, e ha toccato il suo apogeo nel mondo classico, dove i contenuti della religione sono tali da trovare una perfetta espressione nelle forme artistiche. La religione greca è una religione dell'arte, nel senso che la rappresentazione artistica, per esempio scultorea, degli dèi greci, è capace di porci sotto gli occhi tutti gli aspetti essenziali della divinità così come i Greci la concepivano. Già con l'avvento della religione cristiana, dunque, l'arte comincia a morire, nella misura in cui i significati più profondi di questa religione non sono più suscettibili di trovare una perfetta espressione nelle forme sensibili dell'arte. Ma è soprattutto la civiltà borghese moderna, che si afferma a partire dalla Riforma e poi con il progresso della libertà nello Stato moderno, a segnare la perdita di effettualità dell'arte. Ormai quel che è realmente importante nella nostra civiltà non viene più veicolato dalle forme artistiche ma può essere formulato solo dal sapere filosofico. L'arte perde i suoi contenuti religiosi (già il protestantesimo non assegna più all'arte religiosa una funzione paragonabile a quella che le è riconosciuta dal culto cattolico), e ne acquista di puramente mondani, ma in questo modo denuncia pienamente la sua riduzione a mero abbellimento e piacere. Ciò che ricerchiamo nell'arte non è dunque più la serietà del contenuto, ma solo la perfezione formale, il giudizio finisce per riguardare la qualità dell'esecuzione e non ciò che attraverso l'arte veniamo a conoscere. L'arte muore, ossia non costituisce più un accesso fondamentale alla verità, e muore lasciando la propria funzione alla filosofia.

Curiosamente, è di nuovo in Nietzsche, ma questa volta nel Nietzsche di *Umano troppo umano* e della *Gaia Scienza*, insomma nel Nietzsche del periodo di mezzo, 'illuminista', che troviamo riproposta la narrazione della fine dell'arte nel mondo contemporaneo. «Forse l'arte non è mai stata compresa così profondamente e con tanta anima come oggi che la magia della morte sembra avvolgerla e trasfigurarla» [83]. L'arte è ormai una reliquia, e l'artista uno straniero nel mondo di oggi. Egli è rimasto un fanciullo, e la sua visione del mondo è lontana dalla serietà della vita adulta, non può contribuire ai compiti che richiede una società evoluta. All'arte resta soltanto la dimensione del rimpianto, e quella dell'evasione, del divertimento. Nell'epoca del lavoro, e in quella in cui il suo compito di mediatrice della religione è esaurito, l'arte è consegnata alla dimensione dell'intrattenimento, dunque della superficialità e del passatempo. Noi dedichiamo le ore produttive della giornata ad altre cose, e all'arte non rimane che il tempo libero, il tempo dell'ozio, della ricreazione e della distrazione. Lo spazio per la grande arte si è ridotto a nulla, e rimane soltanto quello per un'arte piccola, che non si propone di dire nulla di essenziale per la vita, ma solo di offrire un piacevole diversivo.

In tempi a noi molto più vicini, Danto ha proposto una teoria della morte dell'arte che riprende in alcuni punti essenziali quella di Hegel. Se, come abbiamo visto, per Hegel in un certo senso l'arte muore nella filosofia, anche per Danto è la filosofia a decretare la fine dell'arte, sia pure nell'accezione più ristretta che l'arte finisce per tramutarsi nella sua filosofia. Da un lato, infatti, per comprendere l'arte contemporanea la teoria è diventata essenziale, dall'altro l'arte stessa si propone sempre di più come una riflessione sulla possibilità e la natura del fare artistico. Questo significa però anche che l'arte entra in una dimensione post-storica, nella quale non ha più senso chiedersi quale sia la direzione portante in

cui la produzione artistica si muove, e in cui è possibile la compresenza di orientamenti del tutto dissimili, senza che alcuno di essi debba essere dichiarato inadeguato. La condizione attuale dell'arte è una condizione destrutturata, nella quale l'arte perde il futuro avvolgendosi in una sorta di entropia[84].

3. *Oltre la fine*

Ognuna delle due grandi narrazioni che l'estetica si è raccontata circa il destino dell'arte contiene al suo interno notevoli differenze. Per non citarne che una, si può notare che mentre per Hegel il periodo d'oro dell'arte dall'antichità si spinge al massimo al Medioevo, per Danto l'arte non comincia a morire che nella contemporaneità, e l'epoca del dominio dell'arte va dal Rinascimento alla metà del Novecento. Ma, piuttosto che inseguire queste differenze interne ai due orientamenti fondamentali, quello che ci preme è sottolineare come, al di là della apparente radicale opposizione tra la teoria della morte dell'arte e le profezie romantiche di un suo trionfo futuro, le due teorie condividano il presupposto di partenza, e dunque presentino un punto di contatto fondamentale che le unisce in luogo di dividerle. Entrambe le grandi filosofie della storia dell'arte che hanno percorso gli ultimi due secoli, infatti, assegnano all'arte un compito eccezionale, quello di surrogare, dissolvere e riassorbire in sé le altre forme di sapere. L'arte diventa una via suprema di accesso al reale, mette in contatto con un'esperienza di ordine superiore, che ci è negata in tutti gli altri ambiti della vita. La tesi romantica e tutte le sue derivazioni utopiche novecentesche proiettano questa concezione nell'avvenire, promettendo che l'arte arriverà in futuro a realizzare questo compito straordinario, mentre la tesi della morte dell'arte relega la funzione superiore dell'arte ad un'epoca ormai trascorsa. Nessuna delle due, tuttavia, mette realmente in questione la veduta enfatica dell'arte che sta alla base dell'una e dell'altra, e non a caso l'una e l'altra sono figlie della medesima epoca storica e sono nate sostanzialmente ad un parto, all'inizio dell'Ottocento.

Ma se abbandoniamo l'idea che l'arte sia un'esperienza che si eccettua dall'esperienza ordinaria, una sorta di epifania o di rivelazione che si colloca su di un piano del tutto diverso da quello dell'esperienza quotidiana, e la consideriamo al contrario una forma di arricchimento, intensificazione ed ampliamento dell'esperienza comune, come abbiamo fatto fin qui, allora viene meno il bisogno di proiettare la straordinarietà dell'arte lontano dal presente, nel passato ormai inaccessibile o nel futuro che dovrà realizzarsi. Da questo punto di vista, si può dire, un'epoca si è veramente chiusa, l'epoca che ha continuato a pensare, romanticamente, l'eccezionalità dell'arte, e possiamo guardare con maggiore sobrietà, cioè senza la pretesa di costruire una filosofia della storia dell'arte, alle grandi trasformazioni che essa continua a subire. Infatti, se l'esperienza estetica è una costante antropologica, e dunque relativamente indipendente dalle variazioni storiche, le forme concrete nelle quali questa esperienza si sedimenta sono varie, e varie in particolare sono state le vicissitudini che hanno segnato quella che si costituisce come suo tramite privilegiato e intenzionale, l'arte stessa.

Due in particolare appaiono i fenomeni salienti con i quali l'estetica, senza pretese di indicare prospettive epocali, deve oggi confrontarsi: da un lato la fine dell'avanguardia, dall'altro la diffusione dell'arte di massa. L'avanguardia è stata

il modo caratteristico nel quale si è organizzata la produzione artistica della prima metà del Novecento. Se infatti i suoi presupposti affondano le radici nel secolo precedente (il divorzio tra l'arte accademica e quella avanzata, l'isolamento dell'artista dalla società, l'impegno politico dell'arte), è solo dall'inizio del secolo scorso che si assiste alla nascita di veri e propri movimenti di avanguardia, che mostrano rilevanti tratti comuni. In primo luogo, il fatto stesso che si tratta non di artisti isolati ma di *gruppi* di artisti, che si strutturano attorno a programmi, riviste, manifesti. In secondo luogo, la natura intimamente *antagonistica* di questi gruppi, che traggono la loro identità innanzi tutto dall'opposizione a tutta l'arte del passato. L'avanguardia si propone, di volta in volta, come l'unica depositaria del movimento progressivo dell'arte: di qui l'atteggiamento aggressivo ed esclusivo, registrato già dall'origine del termine, evidentemente trasposto dal lessico militare. Il criterio che orienta l'arte delle avanguardie è la novità, la rottura con le abitudini e le convenzioni dell'arte precedente, anche a costo di sfidare l'elitarismo. Anzi l'artista di avanguardia rivendica questo ruolo di guida, e fa dello sperimentalismo la propria bandiera, irridendo i valori tradizionali dell'arte e prima di tutto quello più ovvio e consolidato, la bellezza. Ma l'atteggiamento irridente non deve ingannare, perché in realtà l'avanguardia assegna all'arte un compito enormemente importante, nientemeno che quello di essere la leva per la trasformazione della società. Come già abbiamo avuto modo di notare, autonomia dell'arte e funzione sociale, anzi palingenetica dell'arte, vanno nell'avanguardia di pari passo.

Ebbene, tutto questo sembra ormai definitivamente alle nostre spalle, anche se probabilmente non significa, come vorrebbe Danto, che la storia dell'arte è finita, ma solo che è finita una fase della storia dell'arte che è iniziata col Romanticismo. La prima spia di questa trasformazione è la scomparsa dei gruppi artistici e la fine del loro strumento di propaganda preferito, il manifesto. I gruppi e gli orientamenti sono oggi piuttosto la costruzione a posteriori del critico o del curatore di mostre che una esigenza che nasce dagli artisti stessi. Ancor più radicalmente è entrato in crisi il carattere antagonistico dell'arte, sostituito piuttosto da un conciliante *anything goes*. Gli stili non sono più mutuamente esclusivi, le tendenze non si affrontano come nemici ma convivono allegramente nello spazio sempre più variegato dell'arte. Cessato l'antagonismo, viene anche meno la necessità dell'innovazione ad ogni costo, anzi il recupero, la citazione, l'intertestualità diventano i fenomeni dominanti. Gli ideali di 'purezza' del modernismo sono tutti alle spalle, i linguaggi si ibridano e le arti si confondono, mentre nell'avanguardia erano l'arte e la vita che si dovevano confondere. Dimenticato questo sogno, l'arte sembra aver abbandonato anche quello di una radicale trasformazione della società, del resto sempre più evidentemente utopico. La vicenda delle neoavanguardie della seconda metà del Novecento, lungi dal costituire una confutazione di questo modo di ricostruire la vicenda recente dell'arte, lo conferma, perché nulla dimostra meglio l'obsolescenza della nozione di avanguardia dell'esistenza di un'avanguardia che si vuole neo-, cioè che si pone sotto l'egida della tradizione. Per tutto questo naturalmente c'è un nome, che ha avuto, specie fuori d'Italia, molta fortuna, *Postmoderno*; e va detto che se sul piano filosofico il postmoderno è forse ormai alle nostre spalle, non altrettanto vale per il territorio dell'arte, per il quale del resto la categoria è stata coniata.

Altrettanto e persino più evidenti sono le trasformazioni connesse col

diffondersi dell'arte di massa. In nessuna epoca precedente si è prodotta e consumata tanta arte come nel mondo attuale, almeno in quello avanzato. Troppo spesso dimentichiamo che l'alfabetizzazione diffusa e il raggiungimento di un minimo di benessere materiale sono traguardi raggiunti, nel mondo sviluppato, solo nel Novecento, e che in precedenza la maggior parte della popolazione era esclusa dalla conoscenza dell'arte 'elevata' e consegnata a forme rigidamente delimitate di esperienza estetica (le cosiddette arti popolari, le arti 'folkloriche'). Di solito si connette il fenomeno dell'arte di massa alla nascita delle arti basate su forme di riproducibilità tecnica, come la fotografia e soprattutto il cinema, ma dobbiamo osservare che il fenomeno della diffusione estesa dell'arte ha finito per riguardare, nel corso del secolo scorso, praticamente ogni forma artistica. Le possibilità di riproduzione dell'immagine e del suono si sono moltiplicate, ma al tempo stesso anche arti 'ontologicamente' escluse dalla riproducibilità come quelle figurative hanno visto mutare il loro *status*. La trasformazione dei musei da raccolte polverose a centri di attrazione turistico-commerciale, il successo numericamente impressionante di alcune mostre-evento, la stessa onnipresenza delle immagini artistiche riprodotte, rendono problematica l'attribuzione della qualifica di arti di massa solo alle arti nelle quali le opere sono occorrenze di un tipo astratto (musica, letteratura, cinema, fotografia). I prodotti 'alti' delle arti rappresentano ormai una percentuale minima, talvolta trascurabile, dell'intera produzione culturale. Si pensi al caso della musica 'colta', le cui vendite rappresentano meno di un decimo della musica venduta nei paesi avanzati (e probabilmente una frazione ancora inferiore della musica scaricata da Internet), mentre si moltiplicano prodotti 'medi', come è evidente nel caso del cinema e della letteratura.

Di fronte a questi fenomeni imponenti, l'impressione è che l'estetica metta ancora in campo uno strumentario teorico inadeguato. Le arti di massa sono uno dei soggetti preferiti dai *Cultural Studies*, ma alla base delle analisi ci sono ancora Benjamin e Adorno, che scrivevano in un'epoca nella quale il dato saliente era l'utilizzazione politica dell'arte di massa da parte dei regimi totalitari. Forse è ora di prendere atto che l'alternativa presente a Benjamin negli anni Trenta tra estetizzazione della politica e politicizzazione dell'arte non si è realizzata, e che, oltre a deprecare lo scadimento e la volgarizzazione indotti dall'arte di massa, occorrerebbe anche riflettere sul ruolo positivo che l'arte resa di massa (e fortemente internazionalizzata se non mondializzata) esercita nei paesi democratici avanzati. Bisogna cioè uscire dalla contrapposizione stereotipata tra arte di massa e arte di avanguardia: i due fenomeni, e la loro stessa denominazione, sono strettamente legati (basti ricordare il titolo paradigmatico di un grande critico modernista come Greenberg, *Avanguardia e Kitsch*), e quindi la fine dell'avanguardia deve comportare un ripensamento radicale anche dell'altro termine, l'arte di massa.

Probabilmente la fine dell'avanguardia ci riporta in una condizione non troppo dissimile da quella dell'estetismo, inteso come movimento storico attraversato dalle arti negli ultimi decenni dell'Ottocento, e non a caso bersaglio privilegiato delle invettive delle avanguardie storiche. Ma non tanto nel senso, spesso ripetuto, che la nostra epoca sia l'epoca della estetizzazione globale, l'epoca in cui l'aspetto superficiale delle cose sarebbe il loro carattere decisivo. In fondo, che ciò sia vero è tutt'altro che sicuro, e comunque sempre esposto alle dure repliche

della storia. Quel che ci pare interessante è notare come la crisi del progetto delle avanguardie sia tornata a proiettare sull'arte dei caratteri che si erano intraveduti proprio all'epoca dell'estetismo storico: il primato della fruizione sulla produzione, la commistione tra linguaggi creativi e linguaggi della critica, l'abbattimento degli steccati tra storia e *fiction*, la preponderanza dell'effetto e del piacere nel giudizio sull'opera. Qualcuno sarà forse tentato di aggiungere a questo elenco anche un'altra caratteristica, cioè la progressiva evaporazione e insignificanza del giudizio di valore, testimoniata dalla crisi della critica, dalla invadenza del mercato ecc., ma si tratterebbe di una conclusione affrettata. Non solo, come abbiamo visto, la presenza di un elemento di valutazione è condizione intrinseca perché si possa costituire un'esperienza estetica – cosa che può essere fatta valere solo sul piano di principio – ma la nuova situazione dell'arte, sottratta ai grandi compiti metafisici e utopici, la restituisce ad una dimensione in cui il valore che le riconosciamo diventa indispensabile. Proprio perché non c'è più una gerarchia assestata, dove è fin da principio chiaro dove sta ciò che vale, proprio perché siamo obbligati a confrontarci con opere che si collocano ai livelli più diversi, e a ogni livello si può porre una scelta, siamo chiamati a esercitare il nostro discernimento. In fondo, se è vero che la filosofia che si sceglie dipende dalla persona che si è, anche l'arte che scegliamo dipende in stretta misura da quello che siamo.

Cos'altro leggere

Indichiamo qui una serie di letture e di strumenti che consentono di approfondire i problemi dell'estetica, articolati come segue: 1. Enciclopedie e dizionari; 2. Introduzioni e manuali; 3. Storie generali e particolari; 4. Estetiche speciali; 5. Riviste di estetica; 6. Classici della storia dell'estetica; 7. Sitografia.

Abbiamo scelto di privilegiare le opere apparse negli ultimi venti anni (ad eccezione, ovviamente, della sezione relativa ai classici della storia dell'estetica), segnalandone tuttavia alcune meno recenti là ove esse conservano particolare valore. Le opere sono elencate in ordine cronologico.

Enciclopedie e dizionari

E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, Paris 1990; W. Henckmann, K. Lotter (a cura di), *Lexikon der Aesthetik*, Beck, München 1990; D.E. Cooper (a cura di), *Companion to Aesthetics*, Blackwell, Oxford 1992; E. Franzini, M. Mazzocut-Mis, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Bruno Mondadori, Milano 1996; S. Givone (a cura di), *Estetica. Storia, categorie, bibliografia*, La Nuova Italia, Firenze 1998; M. Kelly (a cura di), *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 1998; G. Carchia, P. D'Angelo, *Dizionario di estetica*, Laterza, Roma-Bari 1999; K. Barck (a cura di), *Grundbegriffe der Aesthetik*, Metzler, Stuttgart 2000 sgg. (7 voll.); B. Gaut, R. Lopes (a cura di), *Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London 2001; J. Levinson (a cura di), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2002; A. Trebess (a cura di), *Metzler Lexikon der Aesthetik*, Metzler, Stuttgart 2006; J. Morizot, R. Pouivet, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris 2009.

Introduzioni e manuali

A. Gethmann-Siefert, *Einführung in die Aesthetik*, Fink, München 1995; M. Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Gallimard, Paris 1997; G. Dickie, *Introduction to Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 1997; C. Lyas, *Aesthetics*, UCL Press, London 1997; D. Townsend, *An Introduction to Aesthetics*, Blackwell, Oxford 1997; R. Stecker, *Artworks. Definition, Meaning, Value*, Pennsylvania State University Press, University Park (PA) 1997; R. Schmücker, *Was ist Kunst? Eine Grundlegung*, Fink, München 1998; N. Carroll, *Philosophy of Art*, Routledge, London 1999; Id. (a cura di), *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press, Madison 2000; G. Graham, *Philosophy of the Arts*, Routledge, London 2000; C. Freeland, *But is it Art? An Introduction to Art Theory*, Oxford University Press, Oxford 2001; J.P. Cometti, J. Morizot, R. Pouivet, *Questions d'esthétique*, trad. it. *Le sfide dell'estetica*, UTET, Torino 2002; J. Jiménez, *Teoría del arte*, Tecnos, Madrid 2002, trad. it. *Teoria dell'arte*, Aesthetica, Palermo 2007; P. Montani, *Arte e verità dall'antichità alla filosofia contemporanea. Un'introduzione all'estetica*, Laterza, Roma-Bari 2002; S. Givone, *Prima lezione di estetica*, Laterza, Roma-Bari 2003; R. Eldridge, *An Introduction to the Philosophy of Art*, Cambridge University Press, Cambridge 2003; P.R. Matthews, D. McWhirter (a cura di), *Aesthetics Subjects*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2003; N. Warburton, *The Art Question*, trad. it. *La questione dell'arte*, Einaudi, Torino 2004; P. Kivy (a cura di), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Blackwell, Oxford 2004; F. Desideri, *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'arte*, Laterza, Roma-Bari 2004; G.

Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Reclam, Stuttgart 2005, trad. it. *Arte. Un'introduzione filosofica*, Einaudi, Torino 2008; S. Davies, *The Philosophy of Art*, Blackwell, Oxford 2006; M. Kieran (a cura di), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Blackwell, Oxford 2006; M. Mazzocut-Mis (a cura di), *Estetica. Temi e problemi*, Le Monnier, Firenze 2006; P. Sauvanet, *Eléments d'esthétique*, trad. it. *Elementi di estetica*, Il Mulino, Bologna 2007; P. D'Angelo (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, Laterza, Roma-Bari 2008; G. Vattimo, *Introduzione all'estetica*, ETS, Pisa 2010; S. Vizzardelli, *Verso una nuova estetica. Categorie in movimento*, Bruno Mondadori, Milano 2010.

Storie generali e particolari

Alcune storie dell'estetica scritte in tempi ormai lontani si leggono ancora con profitto: M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* (1883), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1974 (trattasi in realtà di una storia generale dell'estetica); B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Parte seconda: *Storia* (1902), Adelphi, Milano 1991; K. Gilbert, H. Kuhn, *A History of Aesthetics*, Indiana University Press, Bloomington 1954; AA.VV., *Momenti e problemi di storia dell'estetica* (4 voll., 1959-61), Marzorati, Milano 1983; M.C. Beardsley, *Aesthetics from Classical Greece to the Present*, University of Alabama Press, Tuscaloosa 1966; W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica* (3 voll., 1970), Einaudi, Torino 1979; M. Dufrenne, D. Formaggio, *Trattato di Estetica*, vol. I: *Storia*, Mondadori, Milano 1981; S. Givone, *Storia dell'estetica* (1988), Laterza, Roma-Bari 2003.

Storie più recenti sono:

F. Restaino, *Storia dell'estetica moderna*, UTET, Torino 1991; W. Tatarkiewicz, *Storia di sei idee*, Aesthetica, Palermo 1993; E. Franzini, *L'estetica del Settecento*, Il Mulino, Bologna 1995; V. Bozal (a cura di), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor, Madrid 1996; M. Perniola, *L'estetica del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1997; P. D'Angelo, *L'estetica del Romanticismo*, Il Mulino, Bologna 1997; F. Rella, *L'estetica del Romanticismo*, Donzelli, Roma 1997; J. Nida-Rümelin, M. Betzler, *Aesthetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zum Gegenwart*, Kröner, Stuttgart 1998; R. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Albin Michel, Paris 1998 (1ª ed. 1946); F. Vercellone, *L'estetica dell'Ottocento*, Il Mulino, Bologna 1998; G. Guanti, *Estetica musicale. La storia e le fonti*, La Nuova Italia, Firenze 1999; G. Carchia, *L'estetica antica*, Laterza, Roma-Bari 1999; N. Schneider, *Geschichte der Aesthetik*, trad. it. *Storia dell'estetica*, Neri Pozza, Vicenza 2000; G. Lombardo, *L'estetica antica*, Il Mulino, Bologna 2002; M.T. Fumagalli Beonio Brocchieri, *L'estetica medioevale*, Il Mulino, Bologna 2002; F. Vercellone, A. Bertinetto, G. Garelli, *Storia dell'estetica moderna e contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2003; E. Franzini, M. Mazzocut-Mis, *Breve storia dell'estetica*, Bruno Mondadori, Milano 2003; P. Castelli, *L'estetica del Rinascimento*, Il Mulino, Bologna 2005; J. Snyder, *L'estetica del Seicento*, Il Mulino, Bologna 2005; E. Fubini, *Il pensiero musicale del Romanticismo*, EDT, Torino 2005; P. D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento. Dal Neoidealismo a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2007; F. Desideri, C. Cantelli, *Storia dell'estetica occidentale. Da Omero alle neuroscienze*, Carocci, Roma 2008.

Estetiche speciali

Poesia e letteratura: F. Brioschi, *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, Il Saggiatore, Milano 1983; A. Compagnon, *Il demone della teoria*, trad. it., Einaudi, Torino 2000; M. Fusillo, *Estetica della letteratura*, Il Mulino, Bologna 2009.

Pittura: R. Wollheim, *Painting as an Art*, Princeton University Press, Princeton 1987; G. Carchia, *Arte e Bellezza*, Il Mulino, Bologna 1995; A. Pinotti, *Estetica della pittura*, Il Mulino, Bologna 2008.

Scultura: R. Wittkower, *La Scultura*, Einaudi, Torino 1993; L. Russo (a cura di), *Estetica della scultura*, Aesthetica, Palermo 2003.

Architettura: R. Scruton, *The Aesthetics of Architecture*, Princeton University Press, Princeton 1979; R. Masiero, *Estetica dell'architettura*, Il Mulino, Bologna 1997.

Musica: E. Fubini, *Estetica della musica*, Il Mulino, Bologna 1995; E. Matassi, *Musica*, Guida, Napoli 2004; S. Vizzardelli, *Filosofia della musica*, Laterza, Roma-Bari 2007; P. Kivy, *Filosofia della musica. Una introduzione*, trad. it., Einaudi, Torino 2007.

Danza: G. McFee, *Understanding Dance*, Routledge, London 1992; F. Sparshott, *A Measured Pace: Toward a Philosophical Understanding of the Arts of the Dance*, Toronto University Press, Toronto 1995.

Teatro: M. Carlson, *Teorie del teatro*, trad. it., Il Mulino, Bologna 1997; J. Früchtel, J. Zimmermann (a cura di), *Asthetik der Inszenierung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001; E. Fischer-Lichte, *Asthetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004.

Cinema: P. Montani, *Fuori campo, Studi sul film e l'estetica*, Quattro Venti, Urbino 1993; R. Allen, M. Smith (a cura di), *Film Theory and Philosophy*, Oxford University Press, Oxford 1997; F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza e modernità*, Bompiani, Milano 2005; J. Rancière, *La favola cinematografica*, trad. it., ETS, Pisa 2006.

Fotografia: S. Sontag, *Sulla fotografia*, trad. it., Einaudi, Torino 1978; R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, trad. it., Bruno Mondadori, Milano 1996; N. Warburton, *Photography*, in Levinson (a cura di), *The Oxford Handbook of Aesthetics* cit.

Design: G. Dorflès, *Introduzione al disegno industriale*, Einaudi, Torino 1972; M. Vitta, *La fabbrica della bellezza*, Einaudi, Torino 2001; E. Francalanci, *Estetica degli oggetti*, Il Mulino, Bologna 2006.

Natura, paesaggio, giardino: M. Seel, *Asthetik der Natur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991; P. D'Angelo, *Estetica della natura*, Laterza, Roma-Bari 2008; Id., *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2010.

Riviste di estetica

Le principali riviste straniere di estetica, disponibili anche on-line, sono:

«The Journal of Aesthetics and Art Criticism», pubblicato a cura dell'American Association for Aesthetics da Blackwell & Wiley;

«The British Journal of Aesthetics», pubblicato a cura della British Society of Aesthetics dalla Oxford University Press;

«Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft», Meiner, Frankfurt am Main;

la «Revue d'esthétique» ha ripreso le pubblicazioni nel 2008 come «Nouvelle revue d'esthétique», PUF, Paris.

In italiano:

«Rivista di Estetica», Rosenberg & Sellier, Torino;

«Studi di Estetica», Mucchi, Modena;

«Aesthetica Pre-print», Aesthetica, Palermo;

«Agalma», Meltemi, Roma;

«Estetica», Il Melangolo, Genova;

«Leitmotiv», LED, Milano.

Classici della storia dell'estetica

Il modo migliore per introdursi allo studio dell'estetica resta pur sempre la lettura dei grandi classici in argomento, che non sono moltissimi. Indichiamo direttamente le traduzioni italiane. Per l'antichità, sono fondamentali la *Poetica* di Aristotele (consigliamo la recente edizione a cura di P. Donini, Einaudi, Torino 2008) e il trattato dello Pseudo-Longino *Il Sublime* (nella bella edizione a cura di G. Lombardo, Aesthetica, Palermo 2007). Per il Rinascimento, è utile ricorrere alle raccolte *Trattati di Poetica e di Retorica*, a cura di B. Weinberg, Laterza, Bari 1970 sgg., per la teoria della poesia, e *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Ricciardi, Milano-Napoli 1971 sgg., per le arti

figurative. Per il Settecento in Germania fondamentali sono: A. Baumgarten, *Estetica*, Aesthetica, Palermo 2000; G. Lessing, *Laocoonte*, Aesthetica, Palermo 2000; I. Kant, *Critica del Giudizio*, Laterza, Roma-Bari 2007. In Francia: D. Diderot, *Oeuvres esthétiques*, Garnier, Paris 1968; J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, Aesthetica, Palermo 2005. In Inghilterra: D. Hume, *La regola del gusto*, Laterza, Bari 1967; E. Burke, *Inchiesta sul bello e il sublime*, Aesthetica, Palermo 1998. In Italia: G.B. Vico, *La Scienza Nuova*, Laterza, Roma-Bari 1974.

Per l'Ottocento, in Germania: A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Laterza, Bari 1972, libro III; G. Hegel, *Estetica*, Einaudi, Torino 1972; Id., *Lezioni di estetica*, Laterza, Roma-Bari 2000; F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Laterza, Roma-Bari 1974; G. Schelling, *Filosofia dell'arte*, Prismi, Napoli 1986; F. Schleiermacher, *Estetica*, Aesthetica, Palermo 1988.

Per il Novecento, in Germania: H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983; M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in Id., *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1989; Th.W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009. Negli Stati Uniti e in Gran Bretagna: R. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford University Press, Oxford 1958; J. Dewey, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo 2009. In Italia: L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Sansoni, Firenze 1974; G. Gentile, *Filosofia dell'arte*, Sansoni, Firenze 1975; B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Adelphi, Milano 1991.

Sitografia

Contemporary Aesthetics <http://contempaesthetics.org> è una rivista on-line di saggi sull'estetica.

La Società Italiana d'Estetica www.siestetica.it cura tra l'altro una bibliografia internazionale dell'estetica, aggiornata di anno in anno.

La Stanford Encyclopedia of Philosophy <http://plato.stanford.edu> ha ottimi articoli, aggiornati, anche di estetica.

Il Seminario Permanente di Estetica presso l'Università di Firenze <http://www.seminariodestetica.it> cura la pubblicazione della rivista on-line «Aisthesis»

Sensibilia www.sensibilia.it è un colloquio permanente di estetica focalizzato in particolare sui problemi della percezione.

Il colloquio permanente di estetica promosso dalla cattedra di Estetica dell'Università della Calabria cura il sito www.lettere.unimi.it/.../colloquio_di_estetica/colloquio.

Bibliografia

Capitolo primo

L'orientamento analitico a intendere l'estetica come una filosofia dell'arte è palese in: M.C. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt, New York 1958; P. Kivy, *Philosophies of Arts: An Essay in Differencies*, Cambridge University Press, Cambridge 1997; R. Eldridge, *An Introduction to the Philosophy of Art*, Cambridge University Press, Cambridge 2003; G. Graham, *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics*, Routledge, London-New York 1997, oltre che in molti altri testi; sul tema: K. Lüdekind, *Analytische Philosophie der Kunst. Eine Einführung*, Fink, München 1998. Dal punto di vista storico, per la 'svolta' dell'estetica verso la filosofia dell'arte sono fondamentali: A.W. Schlegel, *Die Kunstlehre*, in Id., *Kritische Schriften und Briefe*, a cura di E. Lohner, Kohlhammer, Stuttgart 1963, vol. II; F. Schelling, *Filosofia dell'arte*, trad. it., Prismi, Napoli 1986; F. Ast, *System der Kunstlehre*, Hinrichs, Leipzig 1805; K. Solger, *Lezioni di estetica*, trad. it., Aesthetica, Palermo 1995. Sul rapporto tra estetica come filosofia dell'arte e bellezza naturale: Th.W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009, pp. 83-105; P. D'Angelo, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2001; per l'ambito analitico: R.W. Hepburn, *Declino dell'interesse per la bellezza naturale nell'estetica contemporanea*, in B. Williams, A. Montefiore, *Filosofia analitica inglese*, trad. it., Lerici, Roma 1967; A. Carlson, R. Berleant, *The Aesthetics of Natural Environments*, Broadview Press, Peterborough 2004. In tedesco: M. Seel, *Eine Aesthetik der Natur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991.

Per il nome 'Estetica': P. D'Angelo, *Sotto il nome di estetica*, in *Un nuovo corso per l'estetica nel dibattito internazionale*, Trauben, Torino 1998, pp. 271-283; sul 'battesimo' dell'estetica: A.G. Baumgarten, I. Kant, *Il 'battesimo' dell'estetica*, a cura di L. Amoroso, ETS, Pisa 1993. Su Baumgarten: L. Amoroso, *Ratio & aethetica. La nascita dell'estetica e la filosofia moderna*, ETS, Pisa 2000; S. Tedesco, *L'estetica di Baumgarten*, Aesthetica, Palermo 2000. Per l'opposizione tra estetica e filosofia dell'arte: K. Fiedler, *Aforismi sull'arte*, trad. it., TEA, Milano 1994; M. Dessoir, *Estetica e scienza dell'arte*, trad. it. (parziale), Unicopli, Milano 1986; E. Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, Enke, Stuttgart 1914; M. Dessoir, E. Utitz, E. Panofsky, *Estetica e scienza generale dell'arte*, a cura di A. Pinotti, Clueb, Bologna 2007.

Estetica come filosofia del senso e della sensibilità: E. Garroni, *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari 1986; M. Ferraris, *Estetica razionale*, Cortina, Milano 1997; M. Ferraris, P. Kobau (a cura di), *L'altra estetica*, Einaudi, Torino 2001; W. Welsch, *Aesthetisches Denken*, Reclam, Stuttgart 1993; Id., *Grenzgänge der Aesthetik*, Reclam, Stuttgart 1996; M. Seel, *Aesthetik des Erscheinens*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003; G. Böhme, *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Fink, München 2001.

Capitolo secondo

Per un primo orientamento sul problema dei predicati estetici sono utili, in italiano, i bilanci di S. Velotti e A. Ottobre, *Le proprietà estetiche*, in A. Coliva (a cura di), *Filosofia analitica. Temi e problemi*, Carocci, Roma 2007, pp. 307-330 e G. Matteucci, *Le proprietà estetiche*, in P. D'Angelo (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 72-104; sempre di G. Matteucci, *Qualità*, in Id., *Filosofia ed estetica del senso*, ETS,

Pisa 2005, pp. 41-55; di A. Ottobre, *Sulle proprietà estetiche*, in «Rivista di estetica», 2003, pp. 84-106. In inglese, segnaliamo il volume di G. Hermerén, *The Nature of Aesthetic Qualities*, Lund University Press, Lund 1988. I saggi seminali di F. Sibley sul tema sono: F. Sibley, *Aesthetic Concepts*, in «Philosophical Review», 1959 (trad. it. *Concetti estetici*, in P. Kobau, G. Matteucci, S. Velotti, *Estetica e filosofia analitica*, Il Mulino, Bologna 2007); Id., *Aesthetic and Non-Aesthetic*, ivi, 1975; Id., *Objectivity in Aesthetics*, in «Proceedings of the Aristotelian Society», suppl. al vol. 42, 1968. Tutti e tre questi saggi sono ristampati in F. Sibley, *Approach to Aesthetics*, Clarendon Press, Oxford 2006. Un altro saggio fondamentale è K. Walton, *Categories of Art*, in «Philosophical Review», 1970. Inoltre: M. Beardsley, *What is an Aesthetic Property?*, in «Theoria», 1973, pp. 50-70; T. Cohen, *Aesthetic/Non aesthetic and the Concept of Taste: a Critique of Sibley's Position*, in «Theoria», 1973, pp. 113-151; P. Kivy, *What makes 'Aesthetic' Terms Aesthetic?*, in «Philosophy and Phenomenological Research», 1975, pp. 197-211. Molti saggi significativi sul tema sono raccolti in: E. Brady, J. Levinson (a cura di), *Aesthetic Concepts: essays after Sibley*, Oxford University Press, Oxford 2000. Sul tema del falso e dei predicati che ad esso convengono in contrasto con l'originale: M. Sagoff, *The Aesthetic Status of Forgeries*, in D. Dutton, *The Forger's Art. Forgery and Philosophy of Art*, University of California Press, Berkeley 1983; P. D'Angelo (a cura di), *Falsi Contraffazioni Finzioni*, numero monografico della «Rivista di estetica», 31, 2006; S. Rádoti, *The Fake: Forgery and its Place in Art*, trad. ingl. dall'ungherese, Rowman & Littlefield, Lanham 1999; Id., *De main de maître. L'artiste et le faux*, Éditions du Musée du Louvre, Paris 2009; il punto di vista realista sul rapporto tra proprietà estetiche e le loro basi fisiche è sintetizzato in N. Zangwill, *Aesthetic Realism I*, in Levinson (a cura di), *The Oxford Handbook of Aesthetics* cit., pp. 63-79; il punto di vista opposto è sostenuto da J. Bender, *Aesthetic Realism II*, ivi, pp. 80-97; si veda anche Ph. Pettit, *La possibilità del realismo estetico*, nel volume cit. *Estetica e filosofia analitica*, pp. 207-234. Dell'articolatissimo dibattito sulla nozione di 'sopravvenienza estetica' segnaliamo soltanto: J. Levinson, *Aesthetic Supervenience*, in «The Southern Journal of Philosophy», 1984, supplemento (trad. it. *Sopravvenienza estetica*, nel vol. cit. *Estetica e filosofia analitica*, pp. 235-256); G. Currie, *Supervenience, Essentialism and Aesthetic Properties*, in «Philosophical Studies», 1990, pp. 243-257; J.W. Bender, *Realism, Supervenience, and Irresolvable Aesthetic Disputes*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism» [d'ora in poi JAAC], 1996, pp. 371-381 (trad. it. *Realismo, sopravvenienza e alcune dispute estetiche insolubili*, in «Studi di estetica», 2006, pp. 31-57); R. Pouivet, *Compétence, survenance et émotion esthétique*, in «Revue Internationale de Philosophie», 1996, pp. 635-649; J.E. Mackinnon, *Aesthetic Supervenience: For and Against*, in «The British Journal of Aesthetics» [d'ora in poi BJA], 2001, pp. 59-75. Sull'uso valutativo dei predicati estetici segnaliamo: E.M. Zemach, *No Identification without Evaluation*, in BJA, 1986, pp. 239-251; M. Budd, *Values in Art: Painting, Poetry and Music*, Penguin, London 1995; A.H. Goldman, *Aesthetic Value*, Westview Press, Boulder 1995; R. De Clerq, *The Concept of an Aesthetic Property*, in «JAAC», 2002, pp. 167-176; N. Carroll, *On Criticism*, Routledge, London-New York 2009.

Capitolo terzo

Lavori complessivi sulla questione della definizione dell'arte sono: L. Aagaard-Mogensen (a cura di), *Culture and Art: an Anthology*, Humanities Press, Atlantic Highlands 1976; N. Carroll (a cura di), *Theories of Art Today*, University of Wisconsin Press, Madison 2000; N. Warburton, *La questione dell'arte*, trad. it., Einaudi, Torino 2004. Bilanci critici: S. Davies, *Definitions of Art*, Cornell University Press, Ithaca (N.Y.) 1991; R. Stecker, *Artworks: Definition, Meaning, Value*, Pennsylvania State University Press, University Park (PA) 1997; S. Davies, A.C. Sukla (a cura di), *Art and Essence*, Praeger, Westport (Conn.) 2003; in italiano: P. D'Angelo, *La definizione dell'arte*, in Id. (a cura di), *Introduzione all'estetica*

analitica cit. Il lavoro di U. Eco, *La definizione dell'arte*, Mursia, Milano 1968, non riguarda il dibattito analitico ma si legge ancora con profitto. I saggi seminali per il dibattito sulla definizione sono: M. Weitz, *Il ruolo della teoria in Estetica*, trad. it. in Kobau, Matteucci, Velotti (a cura di), *Estetica e Filosofia analitica* cit., pp. 13-28; M. Mandelbaum, *Family Resemblances and Generalizations Concerning the Arts*, in «American Philosophical Quarterly», 1965, pp. 219-228; I testi più importanti di Dickie sul problema della definizione sono: *Art and the Aesthetic: an Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca (N.Y.) 1974 e *The Art Circle: a Theory of Art*, Haven, New York 1984. Di J. Levinson andranno visti: *Defining Art Historically*, in «BJA», 1979, pp. 232-247; Id., *Refining Art Historically*, in «JAAC», 1989, pp. 21-33; Id., *Extending Art Historically*, in «JAAC», 1993, pp. 411-424. Altri testi significativi sul tema della definizione sono: M.C. Beardsley, *An Aesthetic Definition of Art*, in H.M. Curtler (a cura di), *What is Art?*, Haven, New York 1983; N. Carroll, *Art, Practice and Narrative*, in «The Monist», 1988, pp. 140-156; L. Krukowski, *A Basis for the Attributions of 'Art'*, in «JAAC», 1980, pp. 67-76.

Gli interventi più recenti sul tema sono: B. Gaut, *Art as a Cluster Concept*, in Carroll, *Theories of Art Today* cit.; J.T. Dean, *The Nature of Concepts and the Definition of Art*, in «JAAC», 2002, pp. 29-35; L. Tillinghast, *The Classificatory Sense of 'Art'*, in «JAAC», 2003, pp. 133-148; S. Velotti, *L'opera d'arte: una nozione classificatoria o normativa?*, in F. Bollino (a cura di), *Estetica analitica*, numero monografico di «Studi di Estetica», 2003-2004, p. 81.

Capitolo quarto

Sull'esperienza estetica, in prospettiva fenomenologica: M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, Paris, 1953, 2 voll. (la trad. it., *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, Lerici, Roma 1969, comprende solo il primo volume); R. Ingarden, *Aesthetic Experience and aesthetic Object*, in «Philosophy and Phenomenological Research», 1960, pp. 289-313; Id., *Erlebnis, Kunstwert und Werk*, Niemeyer, Tübingen 1969; in prospettiva ermeneutica: R. Bubner, *Esperienza estetica* (1989), trad. it., Il Mulino, Bologna 1992; H.R. Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria* (1982), trad. it., Il Mulino, Bologna 1987; W. Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica* (1978), trad. it., Il Mulino, Bologna 1987; D. Grünwald (a cura di), *Ästhetische Erfahrung: Perspektiven ästhetischer Rationalität*, Friedrich, Velber 1997; W. Oelmüller (a cura di), *Asthetische Erfahrung*, Schöning, Paderborn 1981; J. Stöhr, *Asthetische Erfahrung heute*, Du Mont, Köln 1996. In prospettiva analitica: R. Scruton, *Art and Imagination. A Study in the Philosophy of Mind*, Methuen, London 1974, cap. X; J. Stolnitz, *"The Aesthetic Attitude" in the Rise of Modern Aesthetics*, in «JAAC», 1978, pp. 409-422; M. Beardsley, *The Aesthetic Point of View*, Cornell University Press, Ithaca-London 1982 (in particolare i saggi *The Aesthetic Point of View*, *The Discrimination of Aesthetic Enjoyment* e *Aesthetic Experience Regained*); M.H. Mitias (a cura di), *Possibility of the Aesthetic Experience*, Nijhoff, The Hague 1986; R. Shusterman, *The End of Aesthetic Experience*, in «JAAC», 1997, pp. 29-41; Id., *Aesthetic Experience: from Analysis to Eros*, in «JAAC», 2006, pp. 217-229; J. Petts, *Aesthetic Experience and the Revelation of Value*, in «JAAC», 2000, pp. 61-70; D. Fenner, *The Aesthetic Attitude*, Humanities Press, Atlantic Highlands 1996; N. Carroll, *Four Concepts of Aesthetic Experience*, in Id., *Beyond Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2001; R. Shusterman, A. Tomlin (a cura di), *Aesthetic Experience*, Routledge, London 2008. Su Dewey: L. Russo (a cura di), *Esperienza estetica. A partire da John Dewey*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2007.

Capitolo quinto

Per la critica all'esperienza estetica, in ambito analitico, sono fondamentali: N. Goodman, *I linguaggi dell'arte* (1968), trad. it., Il Saggiatore, Milano 1976; A.C. Danto, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, trad. it., Laterza, Roma-Bari 2008; G. Dickie, *The Myth of*

the Aesthetic Attitude, in «American Philosophical Quarterly», 1964, pp. 56-66; Id., *Beardsley's Phantom Aesthetic Experience*, in «The Journal of Philosophy», 1965, pp. 129-136; ma la critica all'esperienza estetica è appannaggio anche di altre tradizioni: si veda H.G. Gadamer, *Verità e Metodo* (1960), trad. it., Bompiani, Milano 1983; P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto* (1979), trad. it., Il Mulino, Bologna 1983; Id., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris 1992. Da un punto di vista marxista: T. Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Blackwell, Oxford 1990; T. Bennett, *Really Useless Knowledge: a Political Critique of Aesthetics*, in Id., *Outside Literature*, Routledge, London 1990, pp. 133-166.

Per il dibattito sulla portata cognitiva dell'arte: Ch. Wilson, *Literature and Knowledge*, in «Philosophy», 1983, pp. 489-496; K. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, Harvard University Press, Cambridge 1990; J. Stolnitz: *On the Cognitive Triviality of Art*, in «BJA», 1992, pp. 191-200; D. Novitz, *Knowledge, Fiction and Imagination*, Temple University Press, Philadelphia 1987; M. Nussbaum, *Love's Knowledge*, Oxford University Press, Oxford 1990; P. Lamarque, S. Olsen, *Truth, Fiction, and Literature*, Oxford University Press, Oxford 1994; in italiano: C. Barbero, *Si può imparare dalla letteratura?*, in L. Russo (a cura di), *Premio Nuova Estetica*, Aesthetica, Palermo 2009, pp. 7-40.

Per il dibattito sulla verità dei sentimenti in arte: B.H. Boruah, *Fiction and Emotion*, Clarendon Press, Oxford 1988; S. Feagin, *Reading with Feeling: The Aesthetics of Appreciation*, Cornell University Press, Ithaca (N.Y.) 1996; B. Gaut, *Art, Emotion and Ethics*, Oxford University Press, Oxford 2007; in italiano: M. Ferraris, *Piangere e ridere davvero*, Il Melangolo, Genova 2009; C. Barbero, *Chi ha paura di M. Hyde? Oggetti fittizi, emozioni reali*, Il Melangolo, Genova 2010

Sulla immaginazione: M. Fattori, M. Bianchi (a cura di), *Phantasia/Imaginatio*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1988; M. Ferraris, *L'immaginazione*, Il Mulino, Bologna 1997; Scruton, *Art and Imagination* cit.; G. Piana, *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia della immaginazione*, Guerini, Milano 1988; G. Currie, I. Ravenscroft, *Recreative Minds. Imagine and Imagination in Philosophy and Psychology*, Oxford University Press, Oxford 2002.

Capitolo sesto

D. Dutton, *The Art Instinct. Beauty, Pleasure and Human Evolution*, Bloomsbury Press, New York 2009; T. Lenain, *Monkey Painting*, Reaktion Books, London 1997; J.B. Bedaux, B. Cooke (a cura di), *Sociobiology and the Arts*, Rodopi, Amsterdam 1999; L. Pizzo Russo, *Al di qua dell'immagine*, FIERI (Annali del Dipartimento di Filosofia, Università di Palermo), vol. 4, 2006, pp. 311-336; N. Kogan, *Aesthetics and its Origins: some Psychobiological and Evolutionary Considerations*, in «Social Research», 1994, pp. 139-165; E. Dissanayake, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, University of Washington Press, Seattle 1995; G. Miller, *Uomini, donne e code di pavone. La selezione sessuale e l'evoluzione della natura umana*, trad. it., Einaudi, Torino 2002; J.-M. Schaeffer, *Segnali costosi e arti figurative*, trad. it. in «Babel», 2009; E. Garroni, *Ricognizione della semiotica*, Officina, Roma 1977; W. Welsch, *Animal Aesthetics*, in «Contemporary Aesthetics», 2004; E. Pommier, *L'invenzione dell'arte nell'età del Rinascimento*, trad. it., Einaudi, Torino 2007; L. Shiner, *The Invention of Art: a Cultural History*, The University of Chicago Press, Chicago 2001; R. Thornhill, *Darwinian Aesthetics*, in *Handbook of Evolutionary Psychology*, a cura di C. Crawford e D.L. Krebs, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah (NJ) 1998; M. Turner, *The Artful Mind. Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, Oxford University Press, Oxford 2006; Am. Zahavi, Av. Zahavi, *The Handicap Principle: A Missing Piece of Darwin's Puzzle*, Oxford University Press, Oxford 1997; W. Menninghaus, *Das Versprechen der Schönheit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003.

Capitolo settimo

Sulla teoria delle proporzioni: Tatarkiewicz, *Storia di sei idee*, cit.; sulla sezione aurea: M.

Livio, *La sezione aurea. Storia di un mistero che dura da tremila anni*, trad. it., Rizzoli, Milano 2003; M. Neveux, *Le nombre d'or. Radiographie d'un mythe*, Seuil, Paris 1995; sul gusto: L. Russo (a cura di), *Il Gusto. Storia di un'idea estetica*, Aesthetica, Palermo 2000; V. Bozal, *Il gusto*, Il Mulino, Bologna 1996; D. Summers, *The Judgement of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 1987; L. Ferry, *Homo Aestheticus. L'invenzione del gusto nell'età della democrazia*, trad. it., Costa & Nolan, Genova 1991; su gusto estetico e gusto del palato: C. Korsmeyer, *Making sense of Taste. Food and Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca (N.Y.) 1999; N. Perullo, *L'altro gusto, Saggi di estetica gastronomica*, ETS, Pisa 2008; sulla grazia: M. Rossi Monti, *Il cielo in terra. La grazia fra teologia ed estetica*, UTET, Torino 2008; R. Milani, *I volti della grazia*, Il Mulino, Bologna 2009; R. Bayer, *L'esthétique de la grâce*, Alcan, Paris 1933. Sul *Je ne sais quoi*: P. D'Angelo, S. Velotti, *Il non so che. Storia di un'idea estetica*, Aesthetica, Palermo 1997; R. Scholar, *The je ne sais quoi in Early Modern Europe. Encounters with a Certain Something*, Oxford University Press, Oxford 2005. In generale su questi temi è ancora illuminante A. Baumeister, *Das Irrationalitätsproblem in der Aesthetik und Logik des 18. Jahrhunderts* (1923), reprint, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1981.

Sul canone: H. Bloom, *Canone Occidentale*, trad. it., Bompiani, Milano 1997; M. Onofri, *Il canone letterario*, Laterza, Roma-Bari 2001. Sulla critica: W. Benjamin, *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco* (1919), trad. it., Einaudi, Torino 1982; R. Wellek, *Concetti di critica*, Boni, Bologna 1972; A. Compagnon, *Il demone della teoria*, trad. it., Einaudi, Torino 2000; N. Carroll, *On Criticism*, Routledge, London 2009. Sulla crisi contemporanea della critica: C. Benedetti, *Il tradimento dei critici*, Bollati Boringhieri, Torino 2002; M. Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2005; M. Onofri, *La ragione in contumacia. La critica letteraria ai tempi del fondamentalismo*, Donzelli, Roma 2007; S. Pinto, M. Lanfranconi, *Gli storici dell'arte e la peste*, Electa, Milano 2006.

Capitolo ottavo

Sul ritorno della bellezza nel dibattito estetico contemporaneo: M. Mothersill, *Beauty Restored*, Clarendon Press, Oxford 1984; S. Zecchi, *La bellezza*, Bollati Boringhieri, Torino 1990; F. Rella, *L'enigma della bellezza*, Feltrinelli, Milano 1991; E. Scarry, *Sulla bellezza e sull'essere giusti*, trad. it., Il Saggiatore, Milano 2001; C. Sartwell, *I sei nomi della bellezza*, trad. it., Einaudi, Torino 2006; A. Nehamas, *Only a Promise of Happiness. The Place of Beauty in a World of Art*, Princeton University Press, Princeton 2007; F. Cheng, *Cinque meditazioni sulla bellezza*, Bollati Boringhieri, Torino 2007; A.C. Danto, *L'abuso della bellezza*, trad. it., Postmedia, Milano 2008; L. Zoja, *Giustizia e bellezza*, Bollati Boringhieri, Torino 2007. Sulle teorie della bellezza: Tatarkiewicz, *Storia di sei idee cit.*; R. Bodei, *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna 1995; U. Eco (a cura di), *Storia della bellezza*, Bompiani, Milano 2004; G. Vigarello, *Histoire de la beauté*, Seuil, Paris 2004; F. Vercellone, *Oltre la bellezza*, Il Mulino, Bologna 2008.

Sul brutto come categoria estetica H.R. Jauss, *Die nicht mehr schönen Künste*, Fink, München 1968; G. Oesterle, *Versuch einer Monographie des Aesthetisch-hässlichen*, in D. Bänsch (a cura di), *Zur Modernität der Romantik*, Metzler, Stuttgart 1977; M. Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Guerini, Milano 1992; U. Eco, *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano 2007.

In generale sulla neuroestetica: C. Cappelletto, *Neuroestetica. L'arte del cervello*, Laterza, Roma-Bari 2009; S. Zeki, *La visione dall'interno. Arte e cervello*, trad. it., Bollati Boringhieri, Torino 2003; Id., *Splendors and Miseries of the Brain. Love, Creativity, and the Quest for Human Happiness*, Wiley-Blackwell, New York 2009; J.P. Changeux, *Du Vrai du Beau du Bien. Une nouvelle approche neuronale*, Odile Jacob, Paris 2008; V.S. Ramachandran, *Il cervello artista*, in Id., *Che cosa sappiamo della mente*, Mondadori, Milano 2003; G. Lucignani, A. Pinotti (a cura di), *Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, Cortina, Milano 2007; L. Maffei, A. Fiorentini, *Arte e cervello*, Zanichelli, Bologna 2009; M. Skov, O.

Vartanian, *Neuroaesthetics*, Baywood, Amityville 2009; I. Massey, *The Neural Imagination. Aesthetic and Neuroscientific Approaches to the Arts*, University of Texas Press, Austin 2009. In una prospettiva critica: L. Pizzo Russo, *So quel che senti. Neuroni specchio, arte ed empatia*, ETS, Pisa 2009; P. D'Angelo, *Neuroestetica e vecchia estetica*, in *I linguaggi delle scienze cognitive*, Atti del III Convegno Codisco, Noto, 8-10 giugno 2009.

Capitolo nono

Sull'ontologia dell'arte, per un primo orientamento, in italiano: P. Kobau, *Ontologia dell'arte*, in D'Angelo (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica* cit.; Id., *Ontologie analitiche dell'arte*, Albo Versorio, Milano 2005; G. Genette, *L'opera dell'arte*, vol. I, *Immanenza e Trascendenza*, trad. it., Clueb, Bologna 1999; R. Wollheim, *Introduzione all'estetica*, trad. it., Isedi, Milano 1974. In inglese: A. Thomasson, *Ontology of Art*, in P. Kivy (a cura di), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Blackwell, Malden (Mass.) 2004; S. Davies, *Ontology of Art*, in Levinson (a cura di) *The Oxford Handbook of Aesthetics* cit.; in francese: R. Pouivet, *L'ontologie de l'oeuvre d'art. Une introduction*, Jacqueline Chambon, Paris 1999. In prospettiva fenomenologica sono fondamentali i lavori di: R. Ingarden: *Das Literarische Kunstwerk*, Niemeyer, Tübingen 1931; Id., *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk, Bild, Architektur, Film*, Niemeyer, Tübingen, 1962.

Per il dibattito sull'ontologia dell'arte: N. Wolterstorff, *Works and Worlds of Art*, Clarendon Press, Oxford 1980; G. Currie, *An Ontology of Art*, St. Martin, New York 1989; D. Davies, *The Primacy of Practice in the Ontology of Art*, in «JAAC», 2009; P. Kivy, *The Fine Art of Repetitions: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge University Press, Cambridge 1993; J. Dodd, *Musical Works as Eternal Types*, in «BJA», 2000, pp. 424-440; A. Kania, *The Metodology of Musical Ontology: Descriptivism and its Implications*, ivi, 2008, pp. 426-444; A. Thomasson, *Debates about Ontology of Art*, in «Philosophy Compass», 2006, pp. 245-255; Ead., *The Ontology of Art and Knowledge in Aesthetics*, in «JAAC», 2005, pp. 221-229.

Capitolo decimo

Sulla costituzione del sistema delle arti è ormai classico il rinvio a P.O. Kristeller, *Il sistema moderno delle arti*, trad. it. in Id., *Concetti rinascimentali dell'uomo e altri saggi*, La Nuova Italia, Firenze 1978, pp. 227-314; per un quadro d'assieme dei sistemi delle arti: Tatarkiewicz, *Storia di sei idee* cit.; per il problema del sistema nelle estetiche idealistiche: O. Pöggeler, *System und Geschichte der Künste bei Hegel*, in «Hegel-Studien», 1986, suppl. 26; W. Schutz, *Der Weg zum Kunstsystem des deutschen Idealismus*, in W. Jaeschke, W.H. Holzey (a cura di), *Frühidealismus und Frühromantik*, Meiner, Hamburg 1990. Per la riflessione novecentesca sul sistema: E. Souriau, *La corrispondenza delle arti*, trad. it., Alinea, Firenze 1988; G. Dorflès, *Discorso tecnico sulle arti*, Nistri-Lischi, Pisa 1952; A. Russi, *L'arte e le arti*, Nistri-Lischi, Pisa 1960. Un'analisi dei grandi sistemi del passato sullo sfondo della situazione contemporanea è in G. Di Liberti, *Il sistema delle arti. Storia e ipotesi*, Mimesis, Milano 2009; sulla pluralità delle arti: J.L. Nancy, *Les Muses*, Galilée, Paris 1995; il tema della diversità delle arti è stato affrontato in prospettiva analitica da P. Kivy, *Philosophies of Arts. An Essay in Differencies*, Cambridge University Press, Cambridge 1997; sulle nuove tecnologie e il loro impatto sull'estetica: M. Carboni, P. Montani, *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*, Laterza, Roma-Bari 2005.

Sulla figura dell'artista e la sua evoluzione: L. Russo (a cura di), *Il Genio. Storia di un'idea estetica*, Aesthetica, Palermo 2007; R. e M. Wittkower, *Nati sotto Saturno*, trad. it., Einaudi, Torino 1968; E. Kris, O. Kurz, *La leggenda dell'artista*, trad. it., Bollati Boringhieri, Torino 1980; A. Vettese, *Artisti si diventa*, Carocci, Roma 2001; R. Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris 1997.

Capitolo undicesimo

Su estetica e morale, in ambito analitico: N. Carroll, *Moderate Moralism*, in «BJA», 1996, 36, pp. 223-237; J. Levinson (a cura di), *Aesthetics and Ethics*, Cambridge University Press, Cambridge 1998; E. Schellekens, *Aesthetics & Morality*, Continuum, London 2007; in ambito tedesco: M. Düwell, *Ästhetische Erfahrung und Moral*, Alber, Freiburg 1999; J. Früchtel, *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil. Eine Rehabilitierung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996; M. Seel, *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt am Main 1996; Ch. Wulf, D. Kamper, H.U. Gumbrecht, *Ethik der Ästhetik*, Akademie Verlag, Berlin 1994; sull'*Ethical Criticism*: W. Booth, *The Company we Keep. An Ethics of Fiction*, University of California Press, Berkeley 1988; A. Hadfield, D. Rainsford, T. Woods (a cura di), *Ethics in Literature*, Macmillan, London 1999; N. Carroll, *Art and Ethical Criticism: an Overview of Recent Directions of Research*, in «Ethics», 2000, pp. 350-387; B. Gaut, *The Ethical Criticism in Art*, in Levinson (a cura di), *Aesthetics and Ethics* cit.; R. Posner, *Against Ethical Criticism*, in «Philosophy and Literature», XXI, 1997, pp. 1-27; D. Jacobsen, *Ethical Criticism and the Vice of Moderation*, in M. Kieran (a cura di) *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Blackwell, Malden 2006, pp. 342-355. In italiano: E. Scarry, *Sulla bellezza e sull'essere giusti*, trad. it., Il Saggiatore, Milano 2001; C. Segre, *Etica e letteratura*, in Id., *Tempo di bilanci*, Einaudi, Torino 2005; A.B. Yehoshua, *Il potere terribile di una piccola colpa. Etica e letteratura* (1998), trad. it., Einaudi, Torino 2000. Sull'autonomia dell'arte si legge ancora con profitto L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte* (1936), Garzanti, Milano 1976; anche il più recente M. Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique*, Gallimard, Paris 1997, è centrato sul nesso autonomia-eteronomia. Un buon bilancio generale sulla questione della Shoah come banco di prova dell'estetica contemporanea è in A. Scarlato, *20 gennaio 1942. Auschwitz e l'estetica della testimonianza*, Nuova editrice universitaria, Roma 2009; segnaliamo solo alcuni testi essenziali del dibattito: G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto* (2003), trad. it., Cortina, Milano 2005; P. Montani, *Bioestetica*, Carocci, Roma 2007; J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, trad. it., ETS, Pisa 2009.

Capitolo dodicesimo

Sulla distinzione tra estetica e poetica: L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Sansoni, Firenze 1974, cap. VII; L. Anceschi, *Gli Specchi della Poesia*, Einaudi, Torino 1989; F. Curi, *La Poetica. Metodo, storia, strutture*, Paravia, Torino 1971; sulla teoria speculativa dell'arte: J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII siècle à nos jours*, Gallimard, Paris 1992; P. D'Angelo, *L'estetica del Romanticismo*, Il Mulino, Bologna 2003. Sulla teoria della fine dell'arte, in Hegel: D. Formaggio, *La morte dell'arte e l'estetica*, Il Mulino, Bologna 1983; P. D'Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 217-232; in Nietzsche: P. Photen, *Nietzsche and the Fate of Art*, Ashgate, Burlington 2002; in Danto: A.C. Danto, *La destituzione filosofica dell'arte*, Aesthetica, Palermo 2008; si veda anche G. Vattimo, *Morte o tramonto dell'arte*, in Id., *La fine della modernità*, Garzanti, Milano 1984. Sull'avanguardia: R. Poggioli, *Teoria dell'arte di Avanguardia*, Il Mulino, Bologna 1962; P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, trad. it., Bollati Boringhieri, Torino 1990; R. Krauss, *L'originalità dell'Avanguardia e altri miti modernisti*, trad. it., Fazi, Roma 2007. Sull'arte di massa: N. Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Clarendon Press, Oxford 1998; G. Debord, *La società dello spettacolo* (1967), trad. it., Baldini & Castoldi, Milano 1997; R. Pouivet, *L'oeuvre d'art à l'âge de sa mondialisation*, La Lettre volée, Bruxelles 2003; sulla condizione attuale dell'arte: Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain*, PUF, Paris 1997; Id., *L'Art à l'état gazeux*, Hachette, Paris 2003; M. Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Gallimard, Paris 2005; J.-M. Schaeffer, *Les cèlibataires de l'art*, Gallimard, Paris 1996; Z. Bauman, *Il disagio della postmodernità*, trad. it., Mondadori, Milano 2002; P. Montani, M. Carboni (a cura di), *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*, Laterza, Roma-Bari 2005; P. D'Angelo, *Estetismo*, Il Mulino, Bologna 2003.

L'autore

Paolo D'Angelo è professore ordinario di Estetica presso la Facoltà di Lettere dell'Università Roma Tre, vicepresidente della Società italiana di Estetica e membro del comitato scientifico della «Rivista di Filosofia», di «Studi germanici» e di «Leitmotiv». Tra le sue più recenti pubblicazioni: *Estetismo* (Bologna 2003); *L'estetica del Romanticismo* (Bologna 2005³); *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp* (Macerata 2005); *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia* (Macerata 2006); *Le arti nell'estetica analitica* (Macerata 2008); *Estetica e paesaggio* (Bologna 2009); *Filosofia del paesaggio* (Macerata 2010). Per i nostri tipi, tra l'altro: *L'estetica di Benedetto Croce* (1982); *Simbolo e arte in Hegel* (1989); *L'estetica italiana del Novecento. Dal neoidealismo a oggi* (2007²); *Dizionario di estetica* (con G. Carchia, 2007⁴); *Introduzione all'estetica analitica* (a cura di, 2008); *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale* (2010⁵). Ha inoltre tradotto e curato le *Lezioni di Estetica* di Hegel (2007³) e l'*Introduzione* all'edizione economica con testo originale a fronte della *Critica del Giudizio* di Kant (2011⁶).

[1] W.E. Kennick, *Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?*, in «Mind», 1958, pp. 316-334.

[2] Cfr. C. Freeland, *But is it Art?*, Oxford University Press, Oxford 2001.

[3] A.C. Danto, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, trad. it., Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 73-77.

[4] Per un rapido sguardo ai caratteri dell'estetica analitica mi permetto di rinviare al volume P. D'Angelo (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, Laterza, Roma-Bari 2008.

[5] Harcourt, New York 1958.

[6] Routledge, London 1999.

[7] P. Kivy, *Philosophies of Art. An Essay in Differences*, Clarendon Press, Oxford 2002.

[8] R.W. Hepburn, *Declino dell'interesse per la bellezza naturale nell'estetica contemporanea*, trad. it. in B. Williams, A. Montefiore, *Filosofia analitica inglese*, Lerici, Roma 1967.

[9] F.W. Schelling, *Philosophie der Kunst* (1802-1804); A. Schlegel, *Die Kunstlehre* (1801); F. Ast, *System der Kunstlehre* (1805).

[10] Il fenomeno al quale ci riferiamo è stato analizzato acutamente da un punto di vista teorico da J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. Esthétique et philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Gallimard, Paris 1992. Torneremo su di esso nell'ultimo capitolo.

[11] P. Valéry, *Discorso sull'estetica*, trad. it. in Id., *La caccia magica*, Guida, Napoli 1985, p. 176.

[12] P. Szondi, *Le poetiche di Hegel e Schelling*, trad. it., Einaudi, Torino 1986, p. 19.

[13] P.O. Kristeller, *Il sistema moderno delle arti*, trad. it. in Id., *Concetti rinascimentali dell'uomo e*

altri saggi, La Nuova Italia, Firenze 1978, pp. 227-314.

[14] A.G. Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poëma pertinentibus*, trad. it. *Riflessioni sulla poesia*, Aesthetica, Palermo 1999, § 116. Sulla questione del nome, si veda in particolare l'Introduzione di L. Amoroso nel volumetto A.G. Baumgarten, I. Kant, *Il battesimo dell'estetica*, ETS, Pisa 1993.

[15] Danto, *La trasfigurazione del banale* cit.; degno di nota è il fatto che il libro teorico più recente di Danto, *L'abuso della bellezza*, trad. it., Postmedia, Milano 2008, rappresenta almeno in parte una palinodia di queste precedenti posizioni.

[16] E. Garroni, *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari 1986.

[17] G.W.F. Hegel, *Eстетica*, trad. it., Einaudi, Torino 1972, p. 148; Id., *Lezioni di estetica*, trad. it., Laterza, Roma-Bari 2000, p. 58.

[18] M. Ferraris, *Estetica razionale*, Raffaello Cortina, Milano 1997.

[19] W. Welsch, *Grenzgänge der Aesthetik*, Reclam, Stuttgart 1996; M. Seel, *Aesthetik des Erscheinens*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003.

[20] G. Böhme, *Aisthetik. Vorlesungen über Aesthetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Fink, München 2001.

[21] Inizialmente Ferraris ha proposto di integrare la sua estetica razionale con un'estetica sperimentale, ma la sua ricerca sembra si sia rivolta poi verso altre direzioni. Cfr. comunque M. Ferraris, *Estetica sperimentale*, in M. Ferraris, P. Kobau (a cura di), *L'altra estetica*, Einaudi, Torino 2001.

[22] J.G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1792-94, ristampa anastatica Hildesheim 1967-70, ad vocem «Aesthetik».

[23] Un'eccezione è rappresentata da N. Zangwill, *Aesthetic Realism*, in J. Levinson (a cura di), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2003, pp. 63-79.

[24] F. Sibley, *Concetti estetici*, trad. it. in P. Kobau, G. Matteucci, S. Velotti, *Estetica e filosofia analitica*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 178-206; F. Sibley, *Aesthetic and Non-Aesthetic*, in «The Philosophical Review», 1965 (LXXIV), pp. 135-159.

[25] J. Levinson, *Soppravvenienza estetica*, in Kobau, Matteucci, Velotti, *Estetica e filosofia analitica* cit., pp. 236-256. Per uno sguardo d'insieme: A. Ottobre, S. Velotti, *Le proprietà estetiche*, in A. Coliva (a cura di), *Filosofia analitica. Temi e problemi*, Carocci, Roma 2007, pp. 307-330; G. Matteucci, *Le proprietà estetiche*, in P. D'Angelo (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 72-104.

[26] Prendiamo la lista da T. Cohen, *A Critique of Sibley's Position: Aesthetic/Non Aesthetic and the Concept of Taste*, in «Teoria», XXXIX, pp. 113-152, abbreviandola un poco.

[27] Cfr. ad esempio G.M. Scoditti, *Kitawa. A Linguistic and Aesthetic Analysis of visual Art in Melanesia*, de Gruyter, Berlin-New York 1990.

[28] G. Hermerén, *The Nature of Aesthetic Qualities*, Lund University Press, Lund 1988.

[29] Per il dibattito sul carattere valutativo dei predicati estetici si veda soprattutto A.H. Goldman, *Aesthetic Value*, Westview Press, Boulder 1995; R. De Clerq, *The Concept of an Aesthetic Property*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 2002, pp. 167-176.

[30] G. Debenedetti, *Nascita del D'Annunzio. L'età dell'oro*, in Id., *Saggi*, a cura di F. Contorbis, Mondadori, Milano 1982, p. 144.

[31] C. Brandi, *Disegno della pittura italiana*, Einaudi, Torino 1980, p. 349.

[32] Si veda M. Fusillo, *Estetica della letteratura*, Il Mulino, Bologna 2009.

[33] M. Weitz, *Il ruolo della teoria in Estetica*, trad. it. in P. Kobau, G. Matteucci e S. Velotti (a cura di), *Estetica e filosofia analitica*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 13-28. Per un esame più ampio di tutta la questione della definizione dell'arte, mi permetto di rinviare al mio *La definizione dell'arte*, nel volume da me curato *Introduzione all'estetica analitica*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 3-35.

[34] A.C. Danto, *Il mondo dell'arte*, trad. it. in F. Bollino (a cura di), *Estetica analitica*, numero monografico di «Studi di Estetica», 2003-2004, p. 81.

[35] Questo difetto comune a molte teorie dell'arte recenti viene giustamente stigmatizzato, sotto il nome di «eccezionalismo», nel volume di M. Ferraris, *La fidanzata automatica*, Bompiani, Milano 2007.

[36] G. Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca 1974.

[37] J. Levinson, *Defining Art Historically*, in «The British Journal of Aesthetics», 1979, pp. 232-247. Si vedano anche i saggi *Refining Art Historically*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 1989, pp. 21-33, ed *Extending Art Historically*, ivi, 1993, pp. 411-424.

- [38] D. Formaggio, *Arte*, Isedi, Milano 1973.
- [39] L. Tolstoj, *Che cos'è l'arte*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1978, p. 60.
- [40] R.G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford University Press, Oxford 1958, p. 109.
- [41] B. Croce, *Aesthetica in nuce*, Laterza, Bari 1972, p. 5.
- [42] A. Damasio, *L'errore di Cartesio*, trad. it., Adelphi, Milano 2003.
- [43] T. Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Blackwell, Oxford 1990.
- [44] P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, trad. it., Il Mulino, Bologna 1983.
- [45] Si veda per esempio T. Bennett, *Really Useless 'Knowledge': a Political Critique of Aesthetics*, in Id., *Outside Literature*, Routledge, London 1990, pp. 133-166.
- [46] Per la distinzione tra estetica ed estetismo mi permetto di rinviare al mio *Estetismo*, Il Mulino, Bologna 2003.
- [47] G. Dickie, *The Myth of the Aesthetic Attitude*, in «American Philosophical Quarterly», 1964, 1, pp. 55-66.
- [48] Si veda su questo G. Pedullà, *In piena luce. I nuovi spettatori e il sistema delle arti*, Bompiani, Milano 2008.
- [49] G. Genette, *L'oeuvre de l'art*, tome II: *La relation esthétique*, Seuil, Paris 1997; J.-M. Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, PUF, Paris 2000.
- [50] G. Santayana, *Il senso della bellezza*, trad. it., Aesthetica, Palermo 1999.
- [51] G.W.F. Hegel, *Estetica*, trad. it., Einaudi, Torino 1972, p. 41.
- [52] Si veda M. Ferraris, *Piangere e ridere davvero*, Il Melangolo, Genova 2009.
- [53] La definizione della tragedia in termini di imitazione di un'azione è in *Poetica* 49b 24; il confronto tra poesia e storia in *Poetica*, 51b 4-8; per l'impossibile credibile cfr. *Poetica*, 60a 27-35.
- [54] Am. Zahavi, Av. Zahavi, *The Handicap Principle: A Missing Piece of Darwin's Puzzle*, Oxford University Press, Oxford 1997.
- [55] W. Welsch, *Animal Aesthetics*, in «Contemporary Aesthetics», 2004 (<http://contempaesthetics.org>).
- [56] G. Miller, *Uomini, donne e code di pavone. La selezione sessuale e l'evoluzione della natura umana*, trad. it., Einaudi, Torino 2002.
- [57] J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*, trad. it., Aesthetica, Palermo 2005, pp. 295-296.
- [58] I. Kant, *Critica del Giudizio*, trad. it., Laterza, Roma-Bari 1997, § 1.
- [59] Pseudo-Longino, *Il Sublime*, Aesthetica, Palermo 1992, I, 4; Th. Adorno, *Teoria estetica*, trad. it., Einaudi, Torino 2009, pp. 109-113; L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Sansoni, Firenze 1974, pp. 200-202.
- [60] Kant, *Critica del Giudizio* cit., § 56. Una interessante applicazione di questi principi kantiani alla critica letteraria si trova in M. Onofri, *La ragione in contumacia*, Donzelli, Roma 2007.
- [61] Aristotele, *Poetica*, 1448b 10-13.
- [62] G.W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, trad. it., Laterza, Roma-Bari 2002, § 556.
- [63] G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, trad. it., La Nuova Italia, Firenze 1973, vol. II, pp. 220-224.
- [64] M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in Id., *Sentieri interrotti*, trad. it., La Nuova Italia, Firenze 1989, p. 5.
- [65] J.-P. Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris 1986, pp. 343 sgg.
- [66] Plotino, *Enneadi*, V, 8 (trad. it. di G. Faggin).
- [67] J. Margolis, *What, After All, Is a Work of Art?*, Pennsylvania State University Press, University Park (PA) 1999, p. 68.
- [68] Lo ha notato molto bene S. Velotti in *Valutare e descrivere. Il problema di un'ontologia dell'opera d'arte*, in «Rivista di estetica», 2008, 39, pp. 281-291.
- [69] R. Pouivet, *L'ontologie de l'oeuvre d'art. Une introduction*, Jacqueline Chambon, Paris 1999, p. 17.
- [70] M. Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 314 e 316.
- [71] C. Diano, *Forma ed evento* (1952), Marsilio, Venezia 1993.
- [72] P. Klee, *Confessione creatrice e altri scritti*, trad. it., Abscondita, Milano 2004, p. 17.
- [73] Si veda, da ultimo, A. Pinotti, *Il rovescio dell'immagine. Destra e sinistra nell'arte*, Tre Lune,

Mantova 2010.

[74] Cfr. T.W.J. Mitchell, *I media visuali non esistono*, trad. it. in Id., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, Duepunti, Palermo 2008, pp. 81-95.

[75] Sui nessi contemporanei tra architettura e musica: S. Vizzardelli, *Filosofia della musica*, Laterza, Roma-Bari 2007, pp. 158-170.

[76] I. Kant, *Critica del Giudizio*, trad. it., Laterza, Roma-Bari 1997, § 59.

[77] L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 6.421 (trad. it., *Trattato logico-filosofico*, Einaudi, Torino 1964, p. 79).

[78] C. Segre, *Etica e letteratura*, in Id., *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*, Einaudi, Torino 2005, p. 217.

[79] O. Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, trad. it., Einaudi, Torino 2000, Prefazione.

[80] J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, trad. it., ETS, Pisa 2009.

[81] J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Gallimard, Paris 1992.

[82] P.B. Shelley, *Difesa della Poesia*, trad. it. in Id., *Opere*, Einaudi, Torino 1995, p. 1040.

[83] F. Nietzsche, *Umano troppo umano*, aforisma 223, trad. it., Mondadori, Milano 1976, p. 146.

[84] I testi fondamentali di Danto sul tema della fine dell'arte sono raccolti in *La destituzione filosofica dell'arte*, trad. it., Aesthetica, Palermo 2007, e *Dopo la fine dell'arte*, trad. it., Bruno Mondadori, Milano 2008.